بيرم التونسي
الأعمال النثريـة

بيرم التونسى

فى عيون الآخرين

دراسات نقدية ورؤى فنيـة وتحليلة

تقديم
محمد رامز

الطبعة الأولى

مكتبة جزيرة الورد
القاهرة - ميدان حليم خلف بنك بيصل
شارع ٢٦ يوليو من ميدان الأوبرا
ت ٠١٠٠١٠٤١١٥ - ٠٢٢٧٨٧٧٥٧٤

بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد

بيرم التونسى

فى عيون الآخرين

تقديم: محمد رامز

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٥١٠١

الطبعة الأولى 2011

التقديـم

هذا الكتاب..

يعـد محـاولة للحفـاظ على تراث بيـرم التـونسى من الاندثار فـبيـرم التونسى.. ذلك النبع الغزير في اعتقـادي.. يمثل جزءاً هاما من الذاكرة العربية.

ومما أثار قلقي.. أن بيرم التونسي معروف لدي الغالبية العظمي من أبناء هذا الجيل بأغانيه التي تغني بها الكثيرون.. وعلي رأسهم:

السيده/ كوكب الشرق «أم كلثوم»

وموسيقار الأجيال الاستاذ/ محمد عبدالوهاب وفي حقيقة الأمر..

أن تلك الاغـاني.. لاتمثل سـوي جـزء من إبداع بيـرم، والـذي يتـمـثل فيما يلي:

١ ـ الأزجال.

والتي لم تـترك منحي من مناحي الحيـاة.. وقـد جُمعَ منهـا حـتي الآن ٤٧١ زجلا.

٢ ـ الأوبريتات الإذاعية والمسرحية.

وعلي رأسـهـا «أوبريت شـهـر زاد» والتـي قـام بتلحـينهـا العبـقـري سيـد درويش.

٣ ـ الأعمال النثرية.

المقامات ـ السيد ومراته فى باريس ـ الفوازير.

٤ ـ الأعمال السينمائية.

سيناريو وحوار وأغانى الأفلام البدوية والتاريخية.

٥ ـ المقالات الصحفية.

٦ ـ القصة القصيرة

وجدير بالذكر..

أن جريدة الجمهورية المصرية.. تعيد الآن بعض المقالات الصحفية التى كتبها بيرم التونسى أثناء عمله بالجريدة، وذلك بدءاً من شهر أبريل ٢٠١٠ من خلال إصدارتها الشهرية «تراث الجمهورية» وصدر منها حتى يونيو ٢٠١٠ ثلاثة كتب.. برعاية الأستاذ الفاضل/ صلاح عطيه.

الأمر الذى يعنى.. أن هناك من يعيد إحياء تراث هذا الرجل.. الذى تمثلت فيه الأمة العربيه من محيطها إلى خليجها.. وأعتقد أننى لا أغالى فى هذا الوصف.

لهذا..

ارتأيت أنه من واجبى..

تجميع ماتم من دراسات نقدية ورؤًى فنية وتحليلة وما أستطعت جمعه من تراث بيرم.. مع ذكر المصادر.

حيث إن بعض هذا التراث.. يعتبر فى حكم المفقود، كما سيتضح من الصفحات اللاحقة.

وآمل أنه سيأتى يومٌ تتضافر فيه الجهود للبحث عما تبقى من هذا

التراث.

فحاضر الأيام.. مولود من رحم الماضى.

والمستقبل.. بدون هويه.. سيضيع فى الفراغ المطلق..

وهذا مسئولية الأجيال السابقة، تجاه الأجيال اللاحقه.

وبالإضافة لما سبق..

وانطلاقاً من المسؤولية الأدبية، فقد قمت بإعداد جزءٍ من هذا التراث على وشك الإصدار ويتمثل فيما يلي:

١ ـ بيرم التونسى ـ الأعمال الزجلية.

٢ ـ بيرم التونسى ـ الأعمال النثرية ـ السيد ومراته فى باريس.

٣ ـ بيرم التونسى ـ الأعمال النثرية ـ المقامات.

محمد رامز

من أحفاد بيرم التونسى

m_ramez51@yahoo.com

رؤية بيرم في
العمل الفني

«العمل الفني الرائع، يظل جديداً، ما دامت السموات والأرض، وتتكشف محاسنه، كلما كثر المثقفون المبصرون..»

بيرم التونسي

رؤية بيرم في
النقد

«النقد امتداد للنبوة، ولولا النقاد لهلك الناس، ولطغى الباطل على الحق، ولامتطى الأراذل ظهور الأفاضل، وبقدر ما يخفت صوت الناقد، يرتفع صوت الدجال».

بيرم التونسي

أولاً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

الملحق الخاص بمجلة الإذاعة والتليفزيون الصادر بتاريخ ٦ / ٣ / ٢٠١٠ عن بيرم التونسى، مع شكر خاص للأستاذة/ هانم الشربينى.

أشعار بيرم التونسى
فى جامعة ميونيخ منذ الأربعينيات

بقلم: د / يسرى العزب

بيرم هو الزجال الوحيد الذى أعطاه النقاد والجمهور لقب شاعر الشعب منذ بداياته، هذا اللقب الذى لم يمنح لزجال آخر سواء كان معاصراً له أو تالياً عليه، لأنه الوحيد الذى يعرف معنى شعرية الكلمة حتى لو جاءت فى إطار تقليدى، وقد أدرك أسرار اللغة العربية الفصحى واللغة العربية العامية، ونجح فى خلق لغة جديدة تتضافر فيها الفصحى بالعامية، كما امتزج فى أشعاره أكثر من إيقاع موسيقى دون نشاز أو خلل.

فقد كان لديه ثراء موسيقى غير عادى، بالإضافة إلى أنه نجح فى إحياء المأثور الشعبى وتوظيفه فى قصائده.

وعن علاقة بيرم التونسى بالأجيال التالية عليه من الشعراء..

لقد شجع كلاً من فؤاد حداد وصلاح جاهين تلميذيه الحميمين على كتابة شعرهما بالتفعيلة، بل حاول أن يقلدهما فى تسع من قصائده كى يرضيهما، ويثبت لهما أنه ليس ضد الشعر التفعيلى.. كما قام بمساعدة صلاح جاهين فى كتابة أوبريت بعنوان «بنت السلطان» والذى عرض عام ١٩٦٢ على مسرح العرائس، وقد كاد هذا العرض أن يلغى، بسبب إصرار بيرم على أن يكتب اسم صلاح جاهين قبل اسمه، وإصرار جاهين على العكس.

ما تركه لنا بيرم يحتاج إلى عشرات الدارسين، كى يقوموا بدراسة هذا المنجز الثرى الذى تركه لنا.

لأنه كما قال عنه العقاد فى حفل تأبينه عام ١٩٦١ «عبقرية يضن أن يجود الزمان بمثلها».

فقد كان بيرم متعدد المواهب، لأنه كتب الزجل والشعر الفصيح والمقامات والأوبريت والمسرحية والرواية، وربما تكون كتابته للرواية غير معروفة، ولكنه كتب رواية بالعامية المصرية، وكانت من أوائل النصوص الروائية التى تكتب بالعامية، وكانت من جزءين وهى «السيد ومراته فى باريس» و«السيد ومراته فى مصر».. وكان فى كل هذه الأنواع متميزاً.

وقد تفرغت أنا لدراسة أزجاله فى رسالتى للماجستير، والتى طبعت بعد ذلك فى هيئة الكتاب، وكانت أسرع رسالة تخرج من مطابع الدولة، بفضل المرحوم صلاح عبدالصبور، الذى كان يحتفى على الانتهاء من الرسالة، ومات يوم أن استلم أول نسخة تخرج من المطبعة يوم ١٢ أغسطس عام ١٩٨٢.

وحول نفيه إلى الخارج بسبب أشعاره السياسية، فإن بيرم هو الشاعر الوحيد، الذى عوقب عقاباً حقيقياً وقاسياً بسبب إبداعه، فقد ظل لمدة ١٨ عاماً فى المنفى وتحديداً من ١٩٢٠ وحتى ١٩٣٨ وعاش فى أسوأ الظروف، وامتهن أقل المهن وأوضعها لدرجة أنه أصيب بالربو وضعف البصر، وكاد أن يفقد بصره تماماً لولا أنه أجرى عملية جراحية فى عينيه فى سوريا، وكان يرسل بقصائده من باريس كى تنشر فى مصر، حتى يستطيع أن ينفق على أسرته، ولكن بعض الناس كانوا يأخذون المقابل المادى لهذه القصائد، ولا يعطونه لأهله.

ولكن الشاعر أحمد زكى أبو شادى، كان يقف إلى جواره ومتعاطفاً معه

وكان ينشر له فى مجلة «أبوللو» رغم أنها مجلة معنية بالفصحى أساساً، وحاول أن يستخرج قراراً بالعفو عنه، وكلما كان يسافر إلى باريس كان يذهب لزيارة بيرم، وقد كان أحمد شوقى يزوره أيضاً كلما سافر إلى باريس.

وعن علاقة بيرم بشوقى، بعد أن قال عنه شوقى «لا أخشى على الفصحى إلا من بيرم».. «لم يكن هناك عداء بينهما، وما قاله شوقى كان مجرد مداعبة بين صديقين» وقد قال بيرم مداعباً وقتئذ: «يا أمير الشعراء غيرك فى الزجل يبقى أميرك»..

وبالتأكيد كان بيرم وراء الأغانى العامية التى كتبها شوقى، لأنه كان يتمنى أن يكتب أغنية حلوة مثل التى يكتبها بيرم.

وأنا قدمت بحثاً عن شوقى أكدت فيه أن أهم تجديداته فى الشعر العربى، هو إسهامه فى إثراء المسرح الشعرى، وتميز ما كتب من أغنيات بالعامية.

وعن مدى استفادة بيرم، من ارتباطه بأم كلثوم التى غنت له عدداً من الأغنيات، لم يكن بيرم محتاجاً للنجومية، فمنذ كان عمره ٢٠ عاماً وهو مشهور، فمنذ أن نشر قصيدته «المجلس البلدى» وهو معروف للجمهور الذى حفظ القصيدة، مما اضطر الجريدة التى نشرتها إلى إعادة نشرها فى العدد التالى نتيجة الإقبال عليها، ولكن ارتباطه بأم كلثوم جعل فى استطاعته أن يجمع بعض الأموال لأولاده.

وللعلم فإن بيرم هو الذى سعى للصلح بين الشيخ زكريا أحمد وأم كلثوم، وقدم لهما أغنية «هو صحيح الهوى غلاب» كهدية تصالح، ولكنه مات قبل أن يسمعها، وغنتها أم كلثوم فى حفلتها الشهرية التى وافقت ذكرى أربعينية بيرم.

وللعلم فإن أكبر عائد من جمعية المؤلفين والملحنين فى باريس للأغانى

الأكثر تردداً من مصر، هى أغانى بيرم مع أم كلثوم، وما يأتى من باريس لأحفاد بيرم، أكبر مما يأتى لأى شاعر آخر.

وعن مدى تقدير الدولة بالنسبة لبيرم، فعندما اكتشف الرئيس عبدالناصر أن بيرم ليس معه أى جنسية، أعطى له الجنسية المصرية عام ١٩٥٤، كما منحه أعلى وسام فى الدولة عام ١٩٦٠ قبل أن تستحدث جوائز الدولة.

وقد أصبح بيرم أكثر شهرة بعد رحيله، ويمكنك أن تجد صدى لأشعاره، فى قصائد الشعراء الحقيقيين ممن جاءوا من بعده.

وحول ما يحتاجه منا شعر بيرم قال د/ يسرى العزب:

إن شعر بيرم يحتاج إلى تأمل وبحث دائمين، كما يجب أن يحتل ماتركه لنا من أشعار وأزجال، مكانها الذى يليق بها فى المكتبات العربية كلها، ومكتبات الجامعات بصفة خاصة.

وأريد أن أُذَكِّر من يهمهم الأمر، بأن جامعة ميونيخ تدرس لطلابها منذ الأربعينيات وحتى الآن نصوص بيرم التونسى فى قسم المصريات حتى يتمكنوا من معرفة شخصية المواطن المصرى الذى بنى الآثار العظيمة.

■ ■ ■

عم بيرم الأب الروحى
لكل شعراء العامية

بقلم: عبدالرحمن الأبنودى

الشتائم والتمزيق الذى تعرض له عم بيرم، جعلانى أشرع فى كتابة كتاب عنه من وجهة نظر أخرى تماماً ومختلفة عن كل ما كتب عنه، ويحوى جميع المقالات السامة، التى وجهها كالسهام ضده الزجالون الفاشلون، وعملاء السلطة، تماماً مثلما نتعرض له أحيانًا، ولقد آذى ذلك عمنا بيرم أذى قاسياً، إذ أن الرجل طُرد وشرد ونفى وتحمل ما لا طاقة له به، ويتعيش من حمل أشولة الملح والفحم فى مارسيليا وباريس وغيرهما من أجل مصر، ومن أجل تلك القصيدة التى كتبها فى الملك فؤاد، وفى الوقت الذى كان ينتظر الحفاوة والإشادة والمؤازرة من الجميع، إذ بهؤلاء القوم النشاز، ضعاف الموهبة، الذين يتواجدون فى كل مصر، يمزقون جسده بسكاكين باردة، فى الوقت الذى كان يئن من الغربة، وحتى بعدما تعاملوا معه كأنه خائن ومجرم فى حق مصر، نفس التهمة التى تتكرر فى كل جيل وتوجه للمخلصين من أبناء هذا الوطن.

وكثيرون ممن نعرفهم، كتبوا هذه السموم فى حق الرجل، الذى كان أحمد شوقى يخشى على الفصحى من أزجاله، وعمنا بيرم لم يكن زجالاً فقط ولا كاتب أغنيات، كما يحب البعض أن يلخصه تلخيصاً متعسفاً، وإنما كان كاتب حوارات أفلام بدوية، من الطراز الأول، وكتب مسرحيات كلاسيكية أشبه بالتراجيديا الإغريقية لا نعرف عنها هنا فى مصر شيئاً، كما لن ننسى اهتمامه بفن السيرة، وبالذات السيرة الهلالية وكيف قدمها فى الإذاعة بمشاركة الرائع الكبير زكريا أحمد والتى تغنت بها صباح، والتى كانت من ضمن أغنياتها «يا صلاة الزين على الأمرا يا صلاة الزين»، كما أنه وهو على ظهر السفينة التى اقتادته إلى المنفى، كتب كتابه النثرى «مذكرات فى المنفى»، وكذلك عندما هرب إلى تونس نشر مجوعة من المقالات فى

صحفها، ولم يجد ترحيباً من أهل أجداده التوانسة، فهرب مرة أخرى إلى مصر، وفيها قال قصيدته الأولى «قالوا عنى تونسى».

ثم إن هذا الرجل هو التلخيص الأنقى لظاهرة فن الزجل، إذ كان من حوله مجموعة ضخمة من الزجالين، ومع ذلك فقد كان الأعلى صوتاً والألمع اسماً، ليس فقط بسبب نفيه، وإنما لاقتراب لغته من حياة المصريين، وإن كان فى كثير من الأحيان يحمل المصريين ذنب تخلفهم، متجاهلاً السبب فى ذلك وهو الحكومات الظالمة والاستعمار، ويلخص ذلك فى زجله «هاتجن ياريت يا إخوانا ما روحتش لندن ولا باريس».

ولا يجب أن ننكر أنه كان هناك مجموعة من الزجالين المهمين فى زمنه، من أمثال أبو بثينة وبديع خيرى، إلا أن بيرم لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا وعبر عنها، وكان يجيد إفشاء أحوال الحارة المصرية بصورة عبقرية.

أما عن أغنياته فلا مجال للحديث عنها، لأن معظم الناس تعرفها، عدا أشيائه المهمة جداً التى كتبها لسيد درويش ولزكريا أحمد، والتى تضمنتها الأفلام البدوية.

ويعتبر بيرم التونسى والد شعراء العامية الروحى، ويأتى فى قمة تسلسلنا جميعاً، صحيح أننا نقدم فناً مختلفاً عن فن الزجل وهو الشعر، والفارق كبير بين الزجل وشعر العامية.

فالزجل فن كان يسعى لمخاطبة الطبقة الوسطى، وهو نظام انتقادى يسعى للفكاهة والإضحاك فى معظم الأحيان، وإن كان بيرم ربطه بالحياة والأحوال السياسية.

إلا أن شعر العامية اشترك معه فى اللفظ والمعنى، والتى حولها فيما بعد إلى شعر حقيقى.

وعمنا بيرم الزجال الذى ربط الزجل العامى بالموقف السياسى، هو أول من سيس الكتابة بالعامية، وله نصيب فى كتابى« ديوان الزجل الكبير» وهو تأريخ للمرحلة التى كان فيها الزجل فى قمة دوره التنويرى والانتقادى.

بيرم التونسى
أميــر شعــراء العاميــة

بقلم: فاروق شوشة

كان شوقى أمير شعراء الفصحى يقول:

« لا أخاف على الفصحى إلا من أزجال بيرم ».

ولم يحسن الكثيرون فهم مقولة شوقى، وظنوها تحمل هجوماً عنيفاً من شوقى، على فن بيرم الذى يسىء إلى الفصحى ويهددها، بينما عبارة شوقى ـ فى جوهرها ـ تحمل تقديراً لعامية بيرم، التى يراها مكافئة لبلاغة الفصحى ومنافسة لإبداعها.

ولا يمكن أن يكون شوقى وهو الذى أبدع العديد من قصائده بالعامية، ليتغنى بها محمد عبدالوهاب، فى مقتبل حياته الفنية ـ خصماً للعامية أو معادياً لها، وهو الذى تفوقت بعض إبداعاته بها مثل « النيل نجاشى » و« فى الليل لما خلى » على بعض قصائده الفصيحة.

وتراث بيرم التونسى ـ فى شعره ونثره ـ يقول لنا بوضوح، إن إبداع العامية هو الوجه المقابل والمكمل لإبداع الفصحى، وإن للعامية ـ فى هذا المستوى من الإبداع ـ بلاغتها الحية، ونفاذها الحاسم إلى وجدان المتلقى، وقدرتها الأكثر على التغيير والتطور والعصرية، بالمقارنة بالفصحى، الأكثر ثباتاً، والأبطأ فى معيار التغيير والتطور.

فضلاً عن أن عامية بيرم، التى تعد تطوراً حيّاً لأزجال ابن قزمان أول

زجال أندلسى فى تاريخ الأدب العربى، كانت إلهاماً رائعاً لشعراء العامية الرواد فؤاد حداد، وصلاح جاهين ومن بعدهما عبدالرحمن الأبنودى، وسيد حجاب، وأحمد فؤاد نجم، وسمير عبدالباقى وغيرهم.

فبيرم التونسى هو، الريادة الحقيقية والأب الروحى فنيّاً، لكل هؤلاء المبدعين الذين حملت كتاباتهم تسمية شعراء العامية، بينما ظلت كتابات بيرم توصف «بالزجل» وتحمل بصمات انتمائه إلى ديوان الشعر العربى، استيعابا وتمثلاً وقدرة على الاختراق والتجاوز.

كان بيرم ـ بحجمه الضئيل ورأسه الكبير، بركاناً من التمرد والغضب والثورة، حاداً عنيف الطبع والمزاج.

لم يكن ذلك بالمستغرب، من إنسان عاش ظروفه الصعبة المتقلبة، ومعاناته الطويلة القاسية، وحياته التى خلت من طعم الأمان والاستقرار، وكانت ثقته بالناس شبه منعدمة، كنت ألمح شواهدها من خلال مشاهدتى له فى مبنى الإذاعة القديم بشارع الشريفين، عندما يجىء لملاقاة محمد حسن الشجاعى ـ مستشار الإذاعة للموسيقى والغناء ـ الذى تحققت على يديه وخلال عمله الإذاعى، كنوز المختارات الغنائية، ومن بينها كثير مما أبدعه بيرم، ومحمود حسن إسماعيل المستشار الثقافى للإذاعة ورئيس لجنة النصوص الغنائية.

وكان يستفزه جداً أن يهتم أحدهما ـ الشجاعى أو محمود حسن إسماعيل بأدنى ملاحظة على ما صاغه من كلمات، وكان اعتزازه الشديد بفنه، ينم عن إدراك عميق لجوهر عبقريته الفذة فى الإبداع، وعن اختلافه وتمايزه وتفرده عن كل الآخرين، وعن إحساسه بصدقه العميق مع النفس.

فهو ليس تاجراً أو مهرجاً أو لابس أقنعة، يلبس لكل حال لبوسها، لكنه أولاً وأخيراً، وطنى صادق ومكافح عنيد، وشاعر يحترم نفسه وفنه، وساخر

كبير له تعليقاته اللاذعة، وسخريته المرة من كتابات الآخرين، التى تردد مفردات اللوعة والأنين والشكوى والتباكى لأنها ـ فى رأيه ـ تفتقد عواطف الرجولة، وكرامة المحبين، وتتوسل بالضعف والهوان، وهو ما يرفضه ويأباه.

وبالمقابل فإن محمد حسن الشجاعى ومحمود حسن إسماعيل ومعهما أحمد رامى ـ فى لجنة النصوص الغنائية ـ كانوا يحملون لبيرم وفنه، تقديراً عميقاً، يضعونه فى منزله رفيعة، ومكانة عالية، وكانوا يواجهون اعتداد بيرم واعتزازه بفنه، بروح الفهم والمودة، وكثيراً ما استمعت إلى الشجاعى وهو يطالبه بالمزيد، وبألا ينقطع كثيراً عن الإذاعة، فقد كان كثير الانقطاع والتوقف خاصة فى سنواته الأخيرة، التى بدأت فيه أحواله الصحية تضطرب وتسوء.

كما كان محمود حسن إسماعيل يتبسط كثيراً مع بيرم، ويبالغ فى الترحيب به. وبأكثر مما يفعل عادة مع رامى، وعندما ذكَّرته بما كان يفعله مع بيرم ذات مرة ـ وكان ذلك بعد رحيله ـ أجابنى باعتزاز:

بيرم طينة أخرى، ليس فى فنة تَصَنُّع، ولا ترفق مفتعل، وعاميته وحشية مقتحمة، لأنها أكثر صدقاً وحياة.

كما كان الشجاعى يتغنى فى ساعات صفائه، وخلو مكتبه من طلاب الحاجات من المؤلفين والملحنين والمطربين، بقصيدة بيرم « شمس الأصيل » ويضغط على كلماتها، بصوته « الأجش » الخالى من أية قدرة على التطريب، بالرغم من قدرته الفذة على التعبير:

شمس الأصيل دهبت خوص النخيل يا نيل

تحفة ومتصورة فى صفحتك يا جميل

أنا وحبيبى يا نيل نلنا أمانينا

مطرح ما يرسى الهوى ترسى مراسينا

والناى على الشط غنى والقدود بتميل

على هبوب الهوى لما يمر عليل

والليل إذا طال وزاد تقصر ليالينا

واللى ضناه الهوى باكى وليله طويل

وعندما تغنت أم كلثوم برائعة بيرم «هوه صحيح الهوى غلاب» بعد الصلح مع الشيخ زكريا أحمد؛ وإنهاء القطيعة التى دامت بينهما عشر سنوات، كان الشجاعى أسعد الناس بالأغنية كلاماً ولحناً وأداء، وكان يردد «أخيراً وجدت أم كلثوم القمة التى تبحث عنها».

كان هذا قبل أن تقدم أم كلثوم رائعتها «الأطلال» بعدة سنوات، ولو أن العمر امتد بالشجاعى، واستمع إلى «الأطلال» التى اكتمل فيها إبداع إبراهيم ناجى ورياض السنباطى، لكان له رأى آخر!

■ ■ ■

نجيب محفوظ يعترف
أنا الواد الرياليست فى
« عيادة الفن »

بقلم: إبراهيم عبد العزيز

قبل رحيله بسنتين، كان نجيب محفوظ دائم الحديث عن بيرم التونسى، خاصة فى ندوته بفندق سوفيتيل بالمعادى، وكان كلما اقبل حسين عبدالجواد أحد تلامذة وأصدقاء الأستاذ، كان نجيب محفوظ ينشد « مرمر زمانى يا زمانى مرمر » ثم يطلب من حسين أن يسمعه قصيدة بيرم التونسى وعنوانها « البامية السلطانى »، ولما سألت نجيب محفوظ عن حكاية مرمر..

قال: إنها مطلع قصيدة لبيرم، والتى نُفى بسببها، وكان فيها تعريض صريح بالملك فؤاد، الذى قيل أيامها إن أبا « نازلى » الملكة فيما بعد ـ قال للسلطان فؤاد ـ قبل أن يصبح ملكاً ـ إنه سيقيم عليه قضية إذا لم يتزوج نازلى، ولما تزوجها بعد أن صار ملكاً، لاحظ الناس أنه انجب مبكراً جداً، فأنشد بيرم التونسى قصيدته المشهورة « البامية السلطانى ».

وقال نجيب محفوظ.. إن الناس، كانت على استعداد، للسخط على الملك فؤاد، الذى أثار غضبهم لتعاطفهم مع الخديو عباس حلمى.

ولذلك أتى الإنجليز بالسلطان حسين كامل الذى حاول أحد شباب الحزب

الوطنى اغتياله، ولما مات تجدد الأمل بعودة عباس حلمى، ولكن الإنجليز أتوا بفؤاد، فكتب بيرم التونسى قصيدة بعنوان «مجرم ودون».

وقال حسين عبد الجواد.. إن لبيرم قصيدة، فى تعظيم سعد زغلول إكباراً لزعامته، فى مقابل «مرمر» وما فيها من هجوم على الملك فؤاد خصم سعد.

فعقب محفوظ: قال إيه عن سعد؟

فأنشد عبدالجواد حسين القصيدة التى عنوانها «قولوا لعين الشمس ما تحماشى» بمناسبة عودة سعد من المنفى.

وقرأ أيضاً قصيدة لبيرم، بعنوان «عيادة الفن» جاء فيها:

الفن قالوا - رواية ـ تكشف الظلمات

والوحى بشرف، وغنوة تفتح السماوات

كدا قالوا لنا الأئمة الأربعة ـ البهوات،

سالم ويوسف وأنور والواد الرياليست

وفسر لنا حسين عبدالجواد، المقصود بهذه الأسماء:

سالم يقصد المخرج أحمد سالم، ويوسف هو الفنان يوسف وهبى، وأنور هو الممثل أنور وجدى.

وهنا قال نجيب محفوظ الرياليست.. عارف يبقى مين؟ أنا.

وقال حسين عبدالجواد: توجد قصيدة أخرى، ذكر فيها توفيق الحكيم، فى قصيدته «فوضى الميكروفونات» جاء فيها:

انطق يا توفيق «الحكيم» يا خويا، ياللى برجك عاج،

ياريت لنا برج زيك، من صفيح أو صاج.

ويذكر حسين عبدالجواد، ومحفوظ واقعة أغنية «الآهات» فبعد أن كتبها بيرم، عرضتها أم كلثوم على كامل الشناوى، فحذرها من غنائها لأنها ستجعلها فى نظر الناس ندابة، ويكاد بيرم يشد فى شعره، وأم كلثوم تروى له رأى الكثير من النقاد والشعراء فى هذه الأغنية، فاستعان بيرم بزكريا أحمد، الذى أبدى حماسه لتلحينها، وتنبأ بأنها ستكون أغنية الموسم.

■ ■ ■

رسالة يحيى حقى
التى أفلست بيرم

بقلم: يحيى حقى

كان احتفال البيت كله ـ الأب والأم والأولاد والصغار ـ بزجل جديد لبيرم ـ بالعامية ـ لا يقل ـ وهم من عشاق الفصحى ـ عن احتفالهم بقصيدة جديدة لشوقى.

وصول الصحيفة اليومية التى نشرت القصيدة بالتشكيل ـ فى صفحتها الأولى «فلشعر شوقى دون بقية الشعراء مكان الصدارة مهما تكن الحوادث والأخبار».

أو المجلة الإسبوعية التى نشرت الزجل ـ بدون تشكيل طبعاً فى صفحة داخلية «ولم تكن الصحف اليومية تنشر بعدُ شيئاً بالعامية، تركتها لبعض المجلات فعصر صلاح جاهين كان لا يزال فى عالم الغيب».

يا لها من لحظة مضيئة فى حياتهم، إنهم تربوا على حب الكلمة، سواء مكتوبة أو منطوقة، والإعجاب بقدرتها حين تنزل منزلها الحق والمبتكر معاً، على إمتاع الذهن والروح معاً.

الأيدى تتخاطف الصحيفة أو المجلة، والحجة إما مقام الكبير أو دلال الصغير، خطف يعرض الورق للتمزق، ولكنه خطف فى نطاق الود لا العداء، فهو مصحوب بالضحك والمعابثة، إن كان هناك غضب عند الهزيمة فهو مصطنع سريع الزوال، ينتهى بالمهادنة لا يكفيهم أن يقرأها كل منهم بعينه، ولنفسه

بنفسه، لابد لهم بعد ذلك، أن يتحلقوا حول من هو بينهم أكثرهم تمكناً من اللغة، وإجادة للإلقاء، وهياماً بالشعر، إلى حد أن تأخذه الجلالة ليتلو النص عليهم ملتزماً نغمة الإنشاد وحركة الخطيب، لتشترك الأذن أيضاً فى المتعة.

والعجب أن لسان السامع منهم، حين كان ينطق سرّاً فى فمه بالكلمات، وهو يقرأ النص بعينه ولنفسه بنفسه، لم يكن يحس له بهجة التلاوة، والتى يحس بها الآن وهو ساكت داخل الفم حين يسمعها تتلى عليه إنشاداً.

كانوا على غير علم منهم، شهداء بأن الشعر فن يزكو بالإنشاد المنغم جهراً، ثم لا يجد تمامه ولا كمال رسالته، إلا إذا كان إنشاده على جماعة المستمعين المحبين له.

فهو فى الأصل فن خطابى غنائى جماعى، إنه يتطلب أن ينشأ تيار عاطفى متجاوب بين فرد وجماعة، كما يحركهم ويطربهم هو بأنغامه المبتكرة ومعانيه الفذة، ويرفعهم من هوم الأرض إلى صفاء ذرى الفن والجمال.

يحركونه هم بعناقهم له والاستجابة له؛ فيثبتون إيمانه بموهبته ورسالته، شرفها ونفعها وبهائها.

الوحى للشاعر حمى لا يتبرد منها، إلا إذا استحم فى تيار عاطفى جماعى يتجاوب له، وهو الذى فجره.

ومع أن اللغة العامية كانت هى خبزهم اليومى، فإنهم كانوا أقدر على قراءة القصيدة بالفصحى وإجادة إنشادها منهم على قراءة الزجل بالعامية، دع عنك إنشاده، فحركات التشكيل والتنوين مساعدة على التنغيم والحرف فى الفصحى ثابت لا يتبدل، أما فى العامية فالحرف يتبدل، كالهمزة بدل القاف، والتاء بدل الثاء، والكلمات رغم صحة الوزن فى البيت تبدو منثورة فرادى كأنها غير مترابطة.

لذلك كان يرسخ فى أذهانهم من القصيدة أبيات، على الأقل بيت واحد، يكون هو بيت القصيد، أما عن الزجل فلا يبقى منه شيء فكان بحثهم ومتعتهم وظفرهم فى قصيدة شوقى هو النغم والمعنى المبتكر، أما فى زجل بيرم فهو النكتة، خفة الدم واستجلاء سر عبقرية اللغة العامية، ظرفها ولطفها وبراعة كنايتها، وكانت بضاعتهم من النصوص العامية قليلة وقديمة.. كتاب يضم مجموعة أزجال الشيخ القوصى، وزجل قرأوه مرة وبقى شبحه ماثلاً فى أذهانهم للأستاذ عبدالله النديم ألقاه 'رتجالاً فى سباق مع الأدباتية فى طنطا، أيام الصعلكة.

ولكن كل هذا، كان له طعم الأكل البايت، ذوق العامة تحول، إنه سريع التحول، فلم يجدوا من يعبر عن حلاوة العامة فى عصرهم إلا فى أزجال بيرم لا يدانيه شاعر آخر، اللهم إلا إذا استثنوا حسين شفيق المصرى، فقد كان هو أيضاً محبوباً عندهم، ولكنهم لا يدرون لماذا قدموا بيرم عليه.

لعل السبب أن حسين كان يطلع عليهم مرة بزجل العامية ومرة بقصيدة بالفصحى، فهو موزع الإخلاص، لا يثبت على حب.

أما بيرم فقد كرس نفسه - كل نفسه - لحب واحد هو حب العامية، كان عندهم هو اللغة العامية فى عصرهم، وكانت هذه اللغة هى بيرم.

كانوا شهداء على غير علم منهم، بأن الفن هو شديد الغيرة، لا يقبل غريماً.

ولا ينسى ابنهم الثالث إلى اليوم خيبة الأمل التى ضعضعته، مرة كانوا قد فرغوا من قراءة زجل بيرم جماعة، وانتشوا جميعاً بما فيه من ظرف وخفة دم.

فأخذه وطار به إلى صديق له، وقال له، جئتك بشيء عجب ينشرح له صدرك، استمع وفرد الصحيفة، وبدأت السمكة التى خرجت من بحرها، تقرأ

وإذا لسانها يتلوثم وإذا النغمة متأبية عليه، هوى الرجل من شاهق، ووصل إلى أذن صاحبه مهزوماً مهمشاً فلم يتجاوب له.

ونظر إلى السمكة مندهشاً حائراً، من تفسير لهفتها وفرط العجب، وأخذ صاحبنا يقلب الورق، ليبحث عن الظرف واللطف، وخيل إليه أنهما سقطا منه فى الطريق.

فكان شاهداً على غير علم منه، بأن أزجال بيرم لا تزكو، إلى إذا جاشت لغته من قبل عواطف التلقين، إنها ضرب من الفن يحتاج إلى ألفة، ودربة قبل أن يتم تذوقه.

وعاد إلى بيته مدلدل الأذنين، وقد باخ تحفزه وتثلجت لهفته، وإن زاد حبه لأهل بيته وحمده لربه أن نشأ بينهم.

وظل البيت وفيّاً لبيرم باقياً على حبه والإخلاص له، يحزنهم أشد الحزن أن يفلت منهم زجل له، وظلوا يتتبعون أخباره، ويرثون له وهو يتلطم فى غربته فى فرنسا، ويضحكون معه وهو يروى لهم حكايات «سيد ومراته فى باريس».

ما أشد اعتزازهم باحتفاظهم بأعداد مجلة «المسلة»، التى كان يصدرها ويعجبون بفضلها بجرأته ووطنيته، وإن ضاق صدرهم قليلاً ببعض التلميحات العامية الفجة من قوله: «البامية الملوكى والقرع السلطانى» تحية لمولد ولى العهد، حقّاً إن الخط الفاصل بين رقة الذوق وفجاجته فى العامْية، وثيق كالصراط يوم الحشر، وكانت أعز أمنية لهم أن تكتحل عيونهم برؤية بيرم، حبذا الجلوس إليه ولو مرة أما الاختلاط به ومصادقته فأمل بعيد المنال، لأن فيهم بطبعهم عزوفاً عن الهجوم على الناس ورمى الجتت عليهم.

أما إذا جاءهم إنسان، فأهلاً وسهلاً يعوضون بالإغراق فى الحفاوة به والإسراع إلى مصادقته، ما فاتهم من الروابط التى عجزوا هم عن توثيقها بجهدهم.

ولما جاءهم ذات يوم، خبر عودة بيرم لمصر ونجاته من البوليس، كان هذا اليوم عندهم يوم عيد «وبَيْرم كلمة تركية معناها: العيد تنطق بفتح الباء وتسكين الياء».

يرجع مرجوعنا كبر الابن الثالث وبدأ يكتب كلاماً فى الصحف والمجلات، لم يعجب وإن كان من العجيب أنها قبلت نشره، فتمطع ذات يوم وكتب مقالاً يشيد فيه ببيرم وآزجاله، وعده أيضاً إماماً فى فن القصة القصيرة، إغاظة لمن يكتبونها بالفصحى، وظهر المقال فى مجلة، فتمطع وحزمها وأرسلها بالبريد المسجل إلى بيرم وهو مقيم فى باريس، بعد أن حصل على عنوانه من الصحيفة التى ينشر فيها مذكرات «سيد ومراته فى باريس».

كأنه يريد أن يقول له: فى مصر إنسان يحبك ويعجب بك ويشيد بفنك، ويهمه أن يبلغك هذا الحب وأنت فى غربتك.

الحقيقة أنه كان يريد أن يقول له قبل كل شيء: انظر إننى بدأت أكتب أضبحت أسير فى ركابك.

لم يحدث أن اقطع نداء من ناشئ لأستاذه ما قطعته هذه المجلة من مسافات عبر البر والبحر: ومع أنه كتب عنوانه تحت إمضائه فإنه لم يتلق رداً.

يقول وهو يغالط نفسه، إنه لا يطمع أن تصله كلمة شكر، كل الذى يرجوه سطر واحد يحمل من «بيرم» تحية، ليمتد بين الاثنين جسر ولو فى الهواء.

ومع ذلك فمن فرط حبة لبيرم لم يحزنه أنه أغضى عنه وأهمله، دون أن يدرى أن نفقة إرسال المجلة بالبريد المسجل كلفت المحب نصف مصروفه الشهرى.

ومرت شهور وربما أعوام ونسى حكاية المقال والمجلة.

وذات يوم ابتسم له الحظ، والتقى بيرم، فذكره بحكاية المقال والمجلة، وأول

كلام أعذره فقد كان لا يزال فى ميعة الصبا، متلهفاً على شهادة بأدبه، تخرجه من الظلام إلى النور.

سأل بيرم هل وصلته المجلة؟ هل قرأ المقال؟ فإذا به لشدة دهشته، لا يجد من بيرم شكراً ولا حناناً، بل وجده قد اربد وجهه واغبر وفاجأه بقوله:

هو أنت؟ الله يخرب بيتك.

ثم روى له أنه كان فى باريس يشكو من الجوع، ليس فى جيبه من الفرنكات ما يكفى لأكله فى يومه، إنه ينتظر على أحر من الجمر، أن يصله بالبريد أجر بعض مقالاته، فلما وصله إخطار من البريد أنه له عنده طرداً مسجلاً هرع إليه كالمجنون، إذن جاء الفرج وأيقن أن الأمر اختلط على البريد، فالذى وصله ليس طرداً مسجلاً، بل مظروفاً مسجلاً داخله شيك على بنك، وإلا فإن صديقاً فى مصر قد حن عليه، فأرسل له بعض الملابس أو بعض المأكولات، ومنى نفسه بدفء أو شبع، فإذا به يفاجأ بالبريد يطالبه بدفع أرضية، لأنه كان قد غير عنوانه أكثر من مرة فلم يصله الإخطار إلا بعد تأخير.

وسأل عن المبلغ المطلوب، فإذا به يستنفد كل ما فى جيبه لو دفعه لا يبقى فيه فلس واحد، والجوع باق يحدق فيه، فنسى نفسه وحصافته من شدة اللهفة، ودفع المبلغ، فإذا به يستلم طرداً ما كاد يفكه حتى وجد فيه مجلة قديمة فوق البيعة، رماها على الأرض من فوره، وهو يلعن ويسب من أرسلها له وتسبب فى دفعه للغرامة، وهى كل ما يملك.

ثم أنهى روايته وهو يقول: تعلم الآن أننى لم أقرأ مقال حضرتك يا سيدى.

وكانت قد ارتسمت فى ذهنه لبيرم ـ غيباً ـ صورة رجل ظريف، بحبوح، ابن نكتة، سريع الإقبال على جليسه ويهش له، رجل يكره الغم والنكد، ناجٍ من الأحقاد، لا يحب الشكوى، سعيد بالمكانة التى بلغها، فإذا به لشدة

دهشته، يجد بيرم حين التقاه على نقيض هذا كله.

وجده إنساناً يحب العزلة، من الصنف الذى يكره أن تلمس يد غير يده ذراعه أو كتفه، يطيب له أن يجلس وحده فى مقهى بلدى فى حى شعبى، منقبضاً مكوراً على نفسه والتكور أيضاً صفة جسده ورسم وجهه، ملامحه تكاد تنطق بأنه يتكتم زمجرة ترتكض فى أحشائه، خيل إليه أنه يحز على أسنانه.

ولما جلس إليه، أحس أنه لا ينتظر منه إلا الحديث المقتضب كلمة ورد غطاها، ليس له صبر ولا مرارة على اللت والعجن.

فإذا تحدث هو لم يكن حديثه إلا عن شكوى من مطربة أكلت حقه، وعن الإذاعة التى أهملت أوبريتاً له، فى صوته نغمة الشكوى من ظلم واقع عليه، وأن حقه مهضوم.

لا يستطيع أن يجزم أن هذا هو طبع بيرم الغالب عليه فى جميع حالاته، مع جميع الناس، ولكنه يستطيع أن يشهد أنه هكذا وجده فى المرات القليلة التى جلس فيها إليه.

ثم صار بعد ذلك يتحاشى اقتحام خلوته لأنه لم يفلح ـ كما كان يتمنى ـ فى أن يمد جسراً بينه وبينه، هذه المرة على الأرض، لا عبر البر والبحر ليجد فى نهايته بيرم الذى تغنى بأزجاله مراراً قارئاً وسامعاً، فكان يسكر طرباً للطفه وخفة دمه.

وظل يتتبعه من بُعد، ثم بدأ يضع يده على قلبه خشية أن يغتال تحول ذوق العامية السريع، أمام العامية فى عصره، فيسبقه الزمن، ومصطلحات جديدة توافق عصراً جديداً يقدم بِخَيْلِه ورجاله وسلطانه وهيمانه.

١٩٦٨

خيرى شلبى
هو الشاعر المصرى الأول
فى القرن العشرين

علاقتى ببيرم التونسى علاقة تذوق أكثر منها علاقة معرفة، فقد رأيته عبر لحظات عابرة، مرة فى جريدة الجمهورية، وقت أن كنت محرراً صحفيّاً شابّاً، ومرة عند صديقنا حسن إمام عمر، ومرة على مقهى فى السيدة زينب، الكلام كان قليلاً بيننا فهو لم يكن اجتماعيّاً.

فكان بطبعه يحب العزلة، فقط يتأمل الناس والحياة من حوله، والذى كان يجلس معه، لابد أن يجلس صامتاً ولا كلام فى جلساته، إلا إذا كان هناك كلام يستحق الذكر، فقد كان دماغه ممتلئة بالكثير من الموضوعات مزدحمة دائماً، لا وقت عنده للمزاح أو الترفيه.

وحسه الفكاهى ولد من كثرة مشاهداته لقاع الحياة فى مصر، ومعاشرته للطبقة الغنية فى المجتمع، والتى ولَّدَتْ عنده مفارقة الفكاهة، فيمسك بمنطقة السخرية، فيما بين الفقر المدقع والأغنياء.

من يعاشر بيرم التونسى يعرف أنه يعاشر رب أسرة تقليديّاً، فهو مثل أى مصرى كان يدخل البيت وفى يده شنطة فاكهة أو لفة لحمة ليفرح أولاده.

كنت بالنسبة له محرراً صحفيّاً ناشئاً وهو العملاق، فجدير بالذكر أن بيرم التونسى هو الشاعر المصرى الأول فى القرن العشرين، فإذا كان أحمد شوقى الشاعر العروبى، فإن بيرم التونسى شاعر مصرى خالص، يكتب باللغة

المصرية، عن هموم مصرية، عن السياسة المصرية، وعن الفقر المصرى، فكان مصرياً حتى النخاع، فشعره شعر مصرى لا يخفى على أحد، وهذا شىء عظيم فى الواقع.

فمن يريد دراسة شخصية مصر، والواقع المصرى، عليه أن يقرأ أزجال بيرم التونسى.

بيرم التونسى هو شاعر مصرى خالص، ساعدنى على فهم شخصية بنت البلد عن طريق أزجاله، ومنه تعلمت كيف أعبر عن الحالة المصرية بكل حذافيرها، ومنه تعلمت لغة الحياة فى الشارع المصرى، إلى جانب الاختصار فى التعبير، فأنا من عشاق شعره، وكنت أسيراً وما زلت، لكل حرف كتبه.

■ ■ ■

أم كلثوم:
بيـرم مـوسوعـة كبيـرة
.. ومتصوف

أيام فى حياة أم كلثوم، سجلها الإعلامى الكبير وجدى الحكيم، فى ثلاثين حلقة مع كوكب الشرق، تحدثت خلالها عن الشعراء الذى تعاملت معهم ومنهم بيرم التونسى.. وقد جرى الحوار عنه بين أم كلثوم ووجدى الحكيم على هذا النحو:

● فى حلقة اليوم، نلتقى مع كوكب الشرق أم كلثوم، وأيام جديدة، التقت فيها بالشاعر الشعبى محمود بيرم التونسى.

أم كلثوم: سى بيرم ده كان موسوعة كبيرة.

● بيرم.. حضرتك كنت معجبة به؟

أم كلثوم: جداً.

● بزجله، يمكن هو زجل، ما هواش شعر.

أم كلثوم: لا.. شعر.. يعنى بس بلغة عامية.

● كنت تحبين لقاءاتك مع بيرم؟

أم كلثوم: كنت أحب أقعد معاه، كان راجل عالم كبير ومتصوف، وكان قارئا كثيرا جداً، يعنى الواحد لما يقعد معاه يستفيد.

وتتحدث أم كلثوم عن بعض عاداته: مثلاً عامل أغنية، أنا كنت أضرب

له تليفون، وهو كان له حاجة غريبة جداً، عمره ما يقول آلوه.. على طول يضرب التليفون: أنا بيرم.. وما يقولش سعيدة ولا حاجة أبداً.

أقول له: بتعمل كده ليه؟ يقول:

التليفون ده معمول، علشان الواحد ياخد خبر بحاجة، مش يقعد يرغى.

● يمكن كان له صور نقدية كتير فى كتاباته؟

أم كلثوم: لا.. ده كان راجل عظيم، بيرم ده كان شاعر كبير.

ـ برضه حضرتك بتحرصى حتى لما بتغنى زجل، أن يكون اللى كاتب هذا الزجل شاعر.

أم كلثوم: طبعاً.

● برضه الشعر؟

أم كلثوم: مفيش شك هو أبقى، يعنى لما تيجى دلوقت تقول إيه اللى حيبقى فى كلام الأغانى؟ هو الشعر، أطول عمراً وأبقى، ولغة كل البلاد العربية، العالم العربى هو ده عالمنا إحنا.

● من حيث الشعر، يعنى حضرتك رأيك فى عظمة الشعر، إن جزءا منه يبقى فى كل عصر.

أم كلثوم: لما تقرا انت لبيرم أو لرامى أو لشاعرنا العظيم شوقى، تجد شعره فى كل وقت، يعبر عن الوقت وعن الساعة، اللى انت بتقراه فيها الآن.

● لذلك حضرتك وضعت بيرم وسط الشعراء؟

أم كلثوم: طبعاً، ده شوقى كان بيقول أنا أخشى على العربية من بيرم، كان عظيم، يعنى اللى أثروا فيّا حقيقى رامى وبيرم، واللى أكتر بقى شوقى.

استخدم لغة الحياة
للتأثير على النفوس والوصول إلى القلوب

بقلم: أمين الخولى

إن « حياة بيرم » الحافلة، شاهد على الحاجة الماسة الدافعة إلى استعمال لغة الحياة فى مختلف الفنون، من مسرحية، وصحفية، وعملية.. إذ كان الرجل مع الطاقة الفصيحة، التى أثبتها أقوى الإثبات وأبرعه، يعمد إلى استعمال لغة الحياة، ويؤثرها ويبلغ بها من التأثير على الدنيا ذلك المبلغ الكبير، وتلك فيما يستبين ـ شهادة ـ للغة الحياة لا يُطعن فيها ولا تُجْحَد.

وأحسب أنه لا موضع للمماراة فى جدوى استعمال لغة الحياة، بعد هذه التجربة الطويلة، بل إن هذه التجربة لتشهد أنه لا حياة للغة الرسمية، إلا بقدر ما تستطيع أن تكونه لغة الحياة.

« وحياة بيرم » تجربة فى هذا شاهدة، ينبغى أن تقدر دلالتها، على أن اللغة العامية، لا تقدر الكفاية للتعبير عن كرائم المعانى، وكبار الأهداف، وجلائل الأغراض، بل إنها باستطاعتها التأثير على النفوس، والوصول إلى القلوب، تستطيع ما لا تستطيع اللغة الأخرى من ذلك، وتبلغ فيه مبلغاً لا تبلغه الأخرى، وتنطلق إلى آفاق فسيحة، كريمة، تؤثر أن تعبر عنها بتلك اللغة الحيوية، فيسعفك تأثيرها على الإقناع بها.

وليس مما يصح كثيراً، القول بأن «لغة الحياة» هى دائماً وأولاً لغة الأغمار الجهال، الذين لا يعرفون من الحياة، إلا ما يقوم به بناؤهم الجسمى وكيانهم

الحيوانى، ولايد لهم بشيء من المعانى العالية، ولا تستطيع لغتهم التعبير عن أغراض سامية.

وليس المعرفة ولا الخبرة، بل ليست الحكمة نفسها موقوفة على القارئين الكاتبين، بل إن الذين يمارسون الحياة ممارسة عامة، والذين لم يقرأوا ويكتبوا، قد يتهيأ لهم من المعرفة والثقافة، ما لا يتهيأ شيء منه، للذين وقفت معرفتهم بالدنيا، عند فك الخط، وقراءة الورقة.

وحسبنا استطراداً فى الحديث عن طاقة العامية، فإنما كان القصد الأول إلى بيان ما لبيرم، من قدرة على الانتفاع بطاقة العامية، والحكمة الاجتماعية، والنقد السياسى والأدبى، وغير ذلك: مما ترك فيه آثاراً شاهدة بطاقة لغة الحياة، التى آثر استعمالها وأجاد.

ومما نحن فيه من وقوف عن تجارب الأدب الشعبى، الوقوف عن بلاغة لغة الحياة، فى آثار الرجل، ومدار تلك البلاغة وأساسها، وما يخفى من معرفة مواطن تلك البلاغة فيها، على من يحاولون استعمالها الفنى اليوم، فلا يتهيأ لهم ذلك القول البليغ بها، إلا لقلة محدودة فيهم.

وبلاغة العامية، لا تكتسب بالمدارسة والتلقى المتعلم، لأنها لا تجد فرصة من التعليم والتلقين فى مدرسة أو فى معهد، بل هى محرومة من ذلك تماماً. فلم يبق سبيل إلى معرفتها واكتسابها، إلا الممارسة المجربة المزاولة، يسعفها الذوق الموهوب، واللاحظة الحساسة، والوجدان الشفاف.

حتى يتهيأ من كل أولئك مجتمعة، ما يرجى من الشعور بوقع التعبير، وتمثله بالحواس كافة؛ فتحسه وتظفر منه بالإدراك الحسى، كما يقول النفسيون.

ويصل الأمر، بصاحب الموهبة الدوقية الممارس، إلى أن يرى الكلمات، شاهدة، ويسمعها معبرة، ويذوقها ذات طعم، ولا يبعد عليه، أن يتبين

للكلمة، ملامح وقسمات محببة خفيفة الدم، أو ثقيلة الظل، كأبناء آدم الذين يراهم فى أوضاع من ذلك متفاوتة، ويسمعها كذلك نغماً رناناً صافياً، أو أجش كابياً، كأنغام الموسيقى فى التوقيع والتلحين، ويذوق الألفاظ طعماً حلواً أو مرّاً كالطعوم والأشربة، وهو يشمها كذلك عطراً وطيباً، أو خبثاً ونتناً.

وإذا كان الأمر فى كسب بلاغة العامية، ودقة الحس بها، على نحو مَّا، تهيأ لأديب الشعب «بيرم» فإنا لا نلفت الراغبين فى شىء من القول البليغ بهذه اللغة العامة، إلا إلى تلك الممارسة المجربة، يهتدون بها.

وفى فن بيرم الشعبى، وتجربته الحيوية، فى استعمال اللغة العامية، ما يفسر كل الذى نريد أن نقوله هنا، عن بلاغة العامية وطريق إدراكها وكيفية إحساسها وتذوقها؛ فقد كان أديب الشعب، من أكثر الناس توفيقاً، فى التذوق اللغوى.

وعن هذا التذوق النفَّاذ، كان يتخير عباراته، ويواتيه من التخير تدفق منطلق، حتى لا يحوجه الوزن إلى تغيير الكلمات وتاليف الجمل فى اللغة العامية، فتحمل كل ما لها من تأثير ووقع، وهى فى نظمه من زجل أو موال، أو أغنية، كأنها تجرى فى الحديث العادى المرسل.

وكذلك تقدم تجربة «بيرم» الفنية، المثل والشاهد ووسيلة الإيضاح، التى نلتمسها فى بيان بلاغة العامية.

■ ■ ■

صلاح چاهين
فــى رثــاء بيــــرم

بقلم: صلاح چاهين

جاية عـروس الشـعـر م البـغـالة
بملاية لف وكف مـــتـــحني
شافت صوان وحبال وناس شغالة
وأنا بابكي جنب الباب ومستني
والشمس تقطر حزن ع الصبحية
مين اللي مات يا شاب يا بو دموع

قالت عريس الشعر للموجوع
مين اللي مات يا شب، قل لي يا خويا
قالت عروس الشعر، ليكون أبويا..
أنا قلت أبونا كلنا يا صبيه
وجنازته ماشية آهه فى شارع السد
والنعش عايم في الدموع في عينيا

■ ■ ■

رشـدى صالح

■ إن بيـرم كان يمكـن أن يكون رساماً كـبيـراً.. فالكـلمات تخـرج من فمه.. كأنـها عذارَى جـميلات.. يلبسن أفخر الثياب.

* * *

د. على مصطفى مشرفة

■ لو قيس فن بيـرم بمقياس الفن الأوروبى، لوجب أن يكون فى مقدمة شعراء العالـم، من كبارهم لصغارهم، مثل سبنسر واليوت بل وشكسبير.



ثانياً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

بيـرم التـونسى فى ذاكـره المئـوية
«١٨٩٣ ـ ١٩٩٣» وزارة الثقـافة
«الهيئة العامة لقصور الثقافة».

تصديـر

لم يكن بيرم مجرد كاتب، عبر فى حياة مصر، كان ـ رحمه الله ـ، ظاهرة فريدة لا تتكرر، توحدت فيه القدرة الفنية مع النزعة النضالية، وأصبحت كلماته، سوطاً على ظهور أعداء الوطن، وعلى كل ما يعوق التحرر والتنمية.

وقد دفع بيرم ثمن شجاعته، من راحته وراحة أسرته، وعاش منفيّاً شريداً، لكنه ظل مثالاً حيّاً على النضال، من أجل الحرية أينما ذهب، وحمل قلمه سيفاً، فى وجه الاحتلال فى سوريا وتونس وغيرهما، مثبتاً أنه ليس تونسيّاً فقط، ولا مصريّاً فحسب، بل مواطناً عربيّاً، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ.

وبيرم قبل هذا كله، هو الفنان الشامل، فهو زجال لا يبارَى، وهو كاتب مسرحى رائد، مثله مثل توفيق الحكيم، وأحمد شوقى، ومحمد تيمور، وروائى من جيل المؤسسين للرواية العربية، وكاتب مقامة من طراز متميز، وكاتب أغنية، أثر فى وجدان الشعب العربى، كله من المحيط إلى الخليج.

لقد كان بيرم، عاصفة من الفن، تجسدت فى شكل رجل، لكنه عاش مظلوماً، ومات دون أن يوفَى حقه من التكريم، وما أصدق كلماته حين قال:

الأوله مصر.. قالوا تونسى ونفونى.. جزاة الخير وإحسانى

والتانيه تونس.. وفيها الأهل جحدونى.. وحتى الخل ما وافانى

والتالته باريس.. جهلونى.. وأنا موليـر فى زمانى

الأوله آه

والتانيه آه

والتالته آه

إننا نرجو أن نرد لبيرم، شيئاً من حقه فى التكريم، من خلال هذه الدراسات الجادة، التى توفر عليها نخبة من أساتذة الجامعات المصرية، والنقاد، والمبدعين.

وفى النهاية.. أتوجه بالشكر.. لكل الذين ساهموا فى هذا الكتاب.

وعلى الله قصد السبيل

حسين مهران

رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة

بيرم التونسى
خلاصة عصر

بقلم: د. محمد حسن عبدالله

الرجل.. والعصر

بين عامى ١٨٩٣ فى حى شعبى بالإسكندرية، و١٩٦١ بضاحية حلوان القريبة من القاهرة، قطع بيرم رحلة العمر «المكتوب» بكل ما فيها من أفراح الظفر ومباهج الرضا القليلة، ومتاعب الغربة الجسدية، والاغتراب الروحى، والمعاناة بنوعيها: المادية والفنية.

وفى هذه المساحة الزمنية عاش العالم حربين عالميتين مهولتين، أكلتا «فى بلادنا» الأخضر واليابس، واعتصرتا الرجال والأموال، وعصفتا بآمال التقدم والتحرر.

وفى هذه المساحة الزمنية ذاتها، عاشت مصر محكومة بالخديو، ثم بالسلطان الذى أصبح ملكاً، فأعقبه ملك، أصبح «الملك السابق».

ثم بزغت «حركة الجيش المباركة، لتتحول إلى الثورة، ويعلو نجم عبدالناصر رئيس جمهورية مصر، ثم رئيس الجمهورية العربية المتحدة، وقبل أن يأفل نجم «المتحدة» بالانفصال، وتعقبه أهوال وأهوال، يثوى نجم بيرم، فى تراب مصر المحروسة، ويأخذ مكانه المستمر، وقد استراح من الترحال، والتعلق بالآمال، ليصبح قطعة فنية مضيئة فى تراثها الأدبى الحى، المتجدد فى هذه المساحة الزمنية ذاتها.

بدأ بيرم طالباً أزهرياً فى المعهد الدينى، فحولته عاصفة قدرية «موت

الأب» إلى صبى بقال، فقادته البقالة إلى مهن يدوية متنوعة، كانت عذاب حياته، ورمز تقلباته الاضطرارية القادمة، كما كانت سند انتمائه العظيم لقوافل الكادحين، وقدرته الفذة، على إدماج تجربته المعاشة الفريدة، فى أبواب هوانها، بتجاربهم البائسة الباحثة عن خلاصها، وكما كانت البقالة مدخله إلى حياة العمل، كذلك كانت المثير المباشر، الذى حول القلق والسخط إلى قصيدة، ثم تدافعت المراحل. وتحول بيرم إلى كرة بلياردو تنغزها أطراف العِصِىّ ـ برحمة أو بقسوة، حسب ما يتطلب الوضع ـ وتتبادلها أركان وأسوار صلبة، ما بين القاهرة، ومرسيليا، وليون، وباريس، ودمشق، وبيروت، وبورسعيد، والقاهرة، ولم يكن حظه مساوياً لحظ «كرة البلياردو»، إلا فى انعدام التوقف، لكن طريقه لم يكن مفروشاً بالجوخ الأخضر، ولا حتى بالعَبَك، أو اللباد، بل لم يترك لطبيعة كما خلقها الله، يتجاور فيه الورد والشوك، أو الصخر والرمل.

لقد تدخلت ـ فى مراحل كثيرة، أيد «إنسانية» غير رحيمة، نزعت وزرعت وادعت، وبددت، وبيرم لا يتوقف عن العمل، يغير فى الوسيلة، يجدد فى الشكل، يلعب باللغة، ويتفنن فى ابتداع الصور، ولكن الهدف يبقى راسخاً، فى موقعه ثابتاً، شامخاً، لم يختلف باختلاف العصور، أو المدن، أو الحكام، أو القراء، أو أداة الاتصال.

فليس من المبالغة، أن نقول، إن بيرم خلاصة عصر، بمعنى أن هذا الرجل الوحيد، المختلَف على جنسيته، الذى يجد فى كل موقع يحل فيه، من يتحمس له ويصطفيه، ومن ينكر ويشى به، أو يتقرب إليه حتى يستغل فنه، ثم يباعده ويقليه، هذا الرجل الوحيد، اختزل فى شخصه ومعاناته، كل طبائع زمانه ومشكلاته على المستويات: الشخصية، والاجتماعية، والسياسية، والفنية.

وإنه لحكم صحيح الحيثيات، دقيق الدلالات، أن نكتشف الخليقة، والطبيعة، والمستوى، من خلال شبكة العلاقات، فإلى من؟ وإلى ماذا؟ امتدت خيوط علاقات بيرم، عبر مراحل عمره، المضنى بالمطاردة والترحال؟

ولنضع فى الاعتبار أنه لم يشغل «أبداً» منصباً، أو يحتل موقعاً، يستطيع أن «يقايض» على بعض منافعه وخيراته، ولم يكن نجماً مبهراً، تتولى جاذبيته الكاسحة، «تنويم» الحالمين والطامحين، إلى الاقتباس من بهرجته وتهاويله.

فلم يبق إذا، إلا أنه فنان صادق فى أداء رسالته، حاذق فى السيطرة على أدوات صناعته، خلوق عظيم التواضع فى بذل وده، ومسلكه.

من هم أصدقاء بيرم، أو الطرف الآخر فى التعامل مع فنه؟

إنهم الشيخ سيد درويش، وقد كتب له «أوبريت شهرزاد»، وبعض أغانيه، منها أشهر أدواره: «أنا هويت» وأجل معانى وطنيته: «أنا المصرى كريم العنصرين»، وقد أخرج الأوبريت عزيز عيد ـ عميد المسرح فى زمانه.

وينطلق من سيد درويش وعزيز عيد إلى أم كلثوم فيكتب لها على أحمد باكثير قصة فيلم «سلاَّمة» و«دنانير» ويشارك بيرم في كتابة الحوار، وينفرد بكتابة الأغانى، وإذا كنا نعرف أن جمهور أفلام أم كلثوم إنما يذهب إلى السينما، ليشاهدها وهى تغنى، أى ليسمع أصلاً، فقد عرفنا أن فن بيرم كان المرتكز الأساسى، والجزء الباقى فى وجداننا إلى اليوم، من هذه الأفلام، حين كتب أغانيها.

على أن صحبته لصوت قمة الغناء الشامخة عبر مراحل فنها، حتى لم يسبقه فى استمراره، وعدد ما كتب لها من أغنيات، غير أحمد رامى، لتدل على أصالة ما يمثله بيرم فى حقل الأغنية، يكفى أنه صاحب: أهل الهوى، وأنا فى انتظارك، هو صحيح الهوى غلاب، شمس الأصيل، حبيبى يسعد أوقاته،

وغير ما كتب لها فى أفلامها، وبعض أفلام أخرى لمشاهير نجوم السينما.

وليس هدفنا الإحصاء، أو حتى رصد الملامح الفنية، فهذا يحتاج إلى اهتمام خاص، إننا نعرف بشبكة المتعامين مع كلمات بيرم، لنعرف على أى مستوى كان يبدع بيرم، وموقعه فى حركة الفن العربى المعاصر، فى مجالات المسرح، والأوبريت، والأغنية، فضلاً عن الفن القصصى، الذى قدم فيه جهداً، يستحق عناية خاصة أيضاً.

لم تنحصر صلة بيرم بفن المسرح، بهذه المحاولة المبكرة، التى قام ببطولتها الشيخ سيد، وأخرجها شيخ المخرجين، وهى «أوبريت شهرزاد»، وإنما قدم عزيز عيد أوبريت «كتبه بالاشتراك» بعنوان «ليلة من ألف ليلة»، وثالثا بعنوان: «عقيلة»، وقد مثلتهما فاطمة رشدى وفرقتها، وأخرجهم عزيز عيد أيضاً، وفى عام رحيله، قدمت له الفرقة القومية، أوبريت «يوم القيامة».

بصفة عامة، يمكن أن يقال، إن تنوع الأشكال الفنية، التى قدم فيها بيرم إبداعاته، ما بين أزجال، وأغان، وأوبريتات، وبعد ذلك، تمثيليات إذاعية، وتليفزنية، وفوازير، لا يدل على غزارة الموهبة وحسب، وإنما يدل أيضاً على الإصرار على الهدف، وهو التعبير عن الشعب، والاتجاه إليه بالخطاب، ومقاربته فى الأسلوب والتصور ولهذا لن يتصادم عمل إبداعى عند بيرم، مع عمل آخر، ولن تكون أغنية نقيضاً لأوبريت، أو مضادة لما دعا إليه فى تمثيلية أو مسلسل.

إنه ـ على تنوعه ـ يصدر على مشكاة واحدة، واختلاف القالب التفاف ذكى «لتمريرة» الهدف «الصعب» أحياناً، واقتحام قطاعات أخرى يهمه أن يصل إليها «حتى كتب لمسرح العرائس وللطفل»، والإفادة من أدوات وأجهزة اتصال مستحدثة، كالإذاعة حين أنشئت، والتليفزيون حين أسس، والمسرح منذ البدء.

إنه فى مذكراته، يتألم من انعدام أو ضعف الوسيلة الممكنة أو المتاحة، لتوصيل رسالته إلى جمهوره الطبيعى، الذى ينجم عنه، كما الغصن فى الشجرة، لأن هذا الجمهور تغلب عليه الأمية، وليس من سبيل إليه غير الكتابة «فى الصحف» لقد كان الاتجاه إلى اللهجة العامية، وإيثار الزجل والموشح والموال، بعد أن كانت بدايته الشعر الفصيح، بأوزانه وتقاليده الفنية الراسخة، يهدف إلى أن يلتقى بالناس، العامة البسطاء، الأميين الذين إذا عدموا القدرة على القراءة، فإنهم يمكلون الفهم وحاسة التذوق، والعامية هى الأداة الممكنة، لإبلاغ الرسالة، إلى من يهمه أمرهم.

ويكتمل التعرف على شبكة أصدقاء بيرم، المتعاملين مع فنه، أو بفنه من المعاصرين له، بالتعرف على نوع آخر من الأصدقاء «المنابع» المكتنزة فى صفحات التاريخ، الصانعة لتراثنا الشعرى الخالد، لقد أشار إلى بعض أسماء، عبر مذكراته، ودواوينه، وشف فكره، ودلت استخداماته الفنية على أسماء أخرى، والجميع من أصحاب المقدرة وصانعى التحولات الفكرية والأدبية، من أمثال المتنبى، وأبى العتاهية، وأبى تمام، والمعرى، وابن الفارض، وابن عربى، فضلاً عن أصحاب الموسوعات من مستوى الأصفهانى ـ صاحب الأغانى.

فإذا وضعنا فى اعتبارنا:

النشأة الأولى ـ الأزهرية ـ والأساس المعجمى ـ القرآن الكريم، وشاغل المرحلة: الوطنية، والعروبة، عرفنا ـ تقريباً ـ مؤسسات وحيثيات هذا المزج النادر الرائع، الذى يضفر فى جديلة واحدة، ويشكل فى سبيكة ذهبية أخاذة، لغة عربية فصيحة، قد تصل حد الجزالة، بلغة عامية ملحونة، قد تصل حد الابتذال، ومع هذا، تحافظ على حيوتها، وتدفقها، وشخصيتها المنبثقة من شخصيته، وهى فى جميع الأحوال: لغة فنية.

على أغلفة بعض كتبه تظل صورته، ابن بلد حقيقى، بعيد عن التكلف، لم يضع رباط عنق، ياقة القميص مفرودة فوق الجاكتة، كأى «أسطى» نظيف، تخلص حالاً من ملابس الشغل، وارتدى أحسن ما عنده، ليجلس وسط أصحابه على القهوة، تطل من عينيه، وعلى شفتيه ابتسامة ابن بلد، تجدها على وجه من يسعى إلى إقناعك، للثقة به لتشترى من بضاعته، خالية من الافتعال، ومن التعالى، ومن ادعاء الغموض والسرحان فى البعيد.

فى النظرة والابتسامة، بساطة وكياسة معاً، وهما مفتاحان إلى عالمه: البسيط، الكيس، فى نفس الوقت.

من كياسته، أنه لم يترك لأحد، أن ينبش فى طوايا حياته، ويسجل بطولات زائفة، تدعى 'كتشافه، ـم يقل إنه نشأ فى بيت علم، وأن مكتبة والده، كانت المؤثر الأول، أو حتى الأخير، بل قال ببساطة إنه كان ابن «صنايعى» يملك حصة فى مصنع، وأنه بعد موت الأب «افترس» العم وأولاد العم حقه، فتحول إلى صبى بقال!! ولم يتجاهل أن أمه تزوجت بعد رحيل أبيه، مع أنه كان فى السابعة عشرة ـ وهى سن الحساسية الشديدة فى العلاقة بالأم، بل يقول إن زوج أمه دفعه إلى تعلم مهن يدوية مختلفة، قليلة العائد، وبقدر ما يعنى هذا أنه كان قليل الحيلة، غير قادر على الاختيار لنفسه، أو التمرد على سلطة دخيلة على مكان الوالد، فإنه يعنى التعلق بالأم وتقبل التضحية «الممكنة» من أجلها، ولعله يعنى ـ داخليّاً ـ نفسيّاً ـ أنه لم يعط الأمر كله أهمية لأنه يشعر «أو أن لا شعوره يشعر فى الحقيقة» بأن المرحلة كلها مؤقتة، وأنه فى غير مكانه، وفى غير عمله الذى يطمئن إليه.

مما يؤكد هذا الاحتمال أو يقويه، أنه بمجرد أن «فرقعت» ـ فجأة، ودون

سابق إرهاص ـ قصيدته الهجائية فى المجلس البلدى، حتى طبعت مستقلة، بعد نشرها فى صدر مجلة، صفى مهنته البقالية، مع أنه ـ هذه المرة ـ صاحب دكان، وليس مجرد عامل، وأسس مجلة «المسلة» ١٩١٩م ـ المزدوجة الرمز: المسلة المصرية رمز حضارة القدماء، والمخراز فى عين أعداء الوطن والفساد، وحين أغلقت بسبب قصيدته التى فضحت الملك فؤاد، أقام على أنقاض المسلة «الخازوق» ـ مجلته البديلة»، والعنوان لا يحتمل ازدواجية الرمز، إنه مباشر جداً، وفاضح تماماً فى هجائه ومواجهته لخصوم المسلة.

وكما تعرض بيرم لمحنة «زوج الأم» فقد تعرض لمحنة «زوج الزوجة»، لقد ارتكبت السلطة الملكية تجاه بيرم، ما ارتكبته السلطة الخديوية مع «جمال الدين الأفغانى» من قبل، حين تضيق بالنقد، وعندما تفضح ألاعيب الساسة، وتتكشف الادعاءات العريضة عن أضدادها.

فإن الجالس على هرم السلطة، يفكر فى ضحية، ويحدد هدفه.

بأن يجتث الأساس، وينشر الذبول فى الفروع، ويسرع بقتل البراعم فى حركة واحدة، هكذا بليل، تنبهت السلطة أن الأفغانى ليس مصرياً، ولا يحق له البقاء!! وفى ليلة مثلها، تحركت القنصلية الفرنسية، لتريح دماغ ملك مصر، من المشاغب التونسى، الذى تدل أوراقه الثبوتية على أنه من رعاياها!

عَنوة، يحمل إلى تونس، بكل مرارة الضياع والغربة من جانبه، والازدراء وإيثار السلامة من جانبهم، يتنكر له أولاد العم، فى وطن، غادره جده شبه مطرود، منذ عهد ليس بالقريب، هكذا يغادر بيرم تونس، إلى شاطئ فرنسا.

وهناك، فى المدن الإقليمية، يعمل حمالاً، وعاملاً يدوياً، وخادماً، وأى شيء من أجل طبق حساء، أو عشة من الخشب العفن أو الكرتون، لكنه لا يحيد عن هدف العودة، لينازل خصمه المحتمى بقلاعه وحصونه، ينازله بقلمه لا غير.

وهكذا بحيلة صغيرة، يحور اسمه، ويتمكن من ركوب سفينة عائدة إلى الوطن، فى بورسعيد ينزل، إلى بيته القديم يقصد، ترفض زوجته استقباله، لقد مضى على ترحيله عامان، حصلت فيهما على حكم بالتطليق، ثم تزوجت!

ويستمر الرحيل.. المتخفى إلى الإسكندرية، فى يده قلمه وفى قلبه أحزانه وهزائمه الشخصية، فى ضميره نضاله وتصديه وتحديه، شعاره ما قال شعراء قبله: «لابد لابن الأيك أن يترنما» رغم أن المطلوب هو الاختفاء تماماً، وليس مجرد التخفى، ولكنه مثل أشهر العشاق قيس، يجد فى إنشاد الشعر علاجه الوحيد، وإن يكن الموت هو الثمن: «وما أنشد الأشعار إلا تداويا».

وتفطن أنوف الثعالب، وعيون الذئاب، ومناقير الحدأة إلى «عودة الغناء» فتترسم خطاه، ويشى به واحد من أهل الحرفة.

فتؤكد المعاناة، أن الثقافة، والفن، والإبداع، مهما حاربه الآخرون وتنوعت أسلحتهم، لا يتمكنون من إلحاق الأذى به، قدر ما يتمكن أهل الثقافة، والفن، والإبداع، من إنزاله بأنفسهم، حين يكيد بعضهم لبعض، ويحسد بعضهم البعض.

وبعد هذه الوشاية الخسيسة بأربعين عاماً، كتب بيرم مسلسلاً شعبيّاً للإذاعة عن «الظاهر بيبرس»، فوجد من يعترض عليه، ويأمر بإيقافه، ولا يصرح بيرم عن الأسباب، ولكننا لا نحتاج إلى جهد فى اكتشافها.

لأن أمر الاستمرار فى الإذاعة، جاء من عبدالناصر شخصيّاً.

وإذاً فالتهمة سياسية، تناقش معنى البطولة، والعلاقة بين الملك الظاهر بيبرس، وشعبه، وأهداف معاركه.. وفى هذا ما فيه من تنوير الوعى السياسى، وإيجابية العلاقة، بين الشعب.. وحاكمه.

فى ليلة أخرى حالكة قبض على بيرم، وأبعد ـ مرة ثانية ـ إلى فرنسا، فلاقى من الأهوال ما جعله يفكر فى الانتحار، ولم تكن أهواله صناعة فرنسية خالصة، سببها أنه مهاجر من المستعمرات، ليس له حق العمل، وليست موضوعية تماماً ترجع إلى جهله أو ضعفه فى اللغة الفرنسية، مما يقلل من إمكان الاندماج، والقدرة على المعايشة والتكسب.

بعض هذه الأهوال، صناعة عربية «عريقة» فكم للستدرج للكتابة بمجلات، استغلت اسمه فى زيادة توزيعها، وتزكيه موقفها الوطنى، بأن تدفع له وعدا معسولاً، أو «عربوناً» محدوداً، فيرسل ويرسل ويرسل، وينتظر، وينتظر، وينتظر، فلا يتجاوز الأمر ما سبق بذله من وعود، أو دفعة من مقدمات الاتفاق، وأسرته فى مصر لا تكف عن طلب المال، وهو فى باريس يعانى الأهوال وخيبة الوعود وبعثرة الآمال.

لم تختلف فى كاذب الوعد، صحيفة تصدر فى دمشق، عن أخرى مقرها مصر، أو بيروت أو تونس!!

ثم يكون الوجع أشد، حين تأتى الضربة ممن عقدت عليه الأمل فى العون، إنها هزيمة الحلم، وخيبة المثال، وهبوط من رومانسية المشاعر، إلى واقعية المصالح، ومن فخامة الزعامة، إلى حذر السياسة.

حدث هذا مرتين، من مؤسس الوفد، ثم من خليفته سعد، وكان المسرح باريس فى المرتين.

يقول بيرم فى «مذكراته»، ببساطته، وكياسته المنوه بهما:

«فكرت فى الاستقرار نهائيّاً بفرنسا، وصرت أرسل لأولادى بمصر مصاريف شهرية منتظمة، بدلاً من المصاريف المتقطعة، التى كنت أوفرها من قوتى! ولكن ها هو «سعد زغلول» يمر بباريس، فى طريقه إلى لندن، لإجراء

مفاوضات مع الإنجليز، بأمل الوصول إلى اتفاق، يكفل استقلال مصر.

فقابلته، شرحت له جهادى فى سبيل مبادئ الوفد، فذكر لى بألفاظ مقتضبة، أنه يعلم قصتى ويعلم قصائدى الرنانة فى مدحه، ثم سكت بعد ذلك، فرجوته أن يساعدنى فى العودة إلى مصر، فأخذ يرفعنى ويخفضنى ببصره، ثم أشار إلى الباب، دون أن يرد على كلامى، نعم، أو، لا..

ثم ها هو «النحاس» خليفة «سعد» يمر بباريس، فى طريقه إلى لندن، لتوقيع معاهدة ١٩٣٦ التى سماها معاهدة الشرف والاستقلال، فاتصلت به، وأفهمته قصتى، فوعدنى خيراً، وطلب منى الحضور إلى السفار المصرية، فى ميعاد حدده للتوصية فى حضورى، على تسهيل عودتى إلى مصر، ولكن لم أكد أدخل إلى السفارة فى الميعاد لمحدد، حتى وجدت البوليس الفرنسى فى انتظارى يقودنى إلى مركز البوليس، ثم يقوم بتفتيشى بحثاً عن سلاح معى، ويخبرنى أن هناك بلاغاً «!» من رئيس وزراء مصر برغبتى فى اغتياله!!».

لم يكن باستطاعتنا أن نشير إلى هذين الحادثين الغريبين، على تباعد زمنهما ـ نسبيّاً ـ واختلاف طبيعة الزعيمين، واتفاقهما فى النتيجة رغم اختلاف الطريقة، إلا أن يكون هذا بقسم بيرم نفسه وبألفاظه، فمن الجائز أن هذا فهمه الخاص لما جرى، مع الوضع فى الاعتبار حساسية المغترب، المدل بجهاده الوطنى، المعتز بالثمن الباهظ «النفى» الذى يدفعه، المتمسك بحقه المكتسب، من تأييده لزعيم وطنى دبج فيه المدائح من قبل.

ولكننا نعرف ما تؤدى إليه حسبات رجال السياسة الخاصة، وقدرتهم الرهيبة، على التنكر لأى شيء، وأى وعد، وأى شخص، تقول حساباتهم، إن تقريبه لا يفيد فى شيء، وقد يعطل أو يضر.

والطريف أن يبرم التمس العذر لسعد، ورأى فى صمته وإشارته ونظرته

المزدرية بعض الحصافة السياسية، أو بعد النظر فى التدبير، وسكت مؤقتاً عن وصف فعلة النحاس.

لكنه ما لبث أن أشهر الشماتة بسعد، فقد «انتهت حياته، دون أن يحقق، أى رجاء للأمة، وشاع عنه أن قال: «ما فيش فايدة».

أما النحاس، فقد دار الزمن دورته، وبعد عامين، من القبض على بيرم على باب السفارة المصرية بباريس، استطاع أن يهرب من سفينة ترحيله من منفاه فى تونس، إلى موقع جديد بجنوب إفريقيا خاضع لفرنسا، ومست قدماه أرض بورسعيد، فاختفى عند ابنته المتزوجة ـ كان قد غادرها وهى فى الثالثة من عمرها، وأفاد من نكسة هروبه السابقة، قبل ستة عشر عاماً، فلم يشرع قلمه للنزال، فقد اختلف الحال، وسقطت خصومات بالتقادم، وأخرى باكتساب حكمة الزمن، ولوعة التجريب والتغريب، والتجريم والتغريم.

من ثم بدأ «يتصل» ويتحسس الاتجاه على حذر، «فاتصل بى من قِبَل الحكومة، من يبلغنى، أن ثمن بقائى فى البلاد، هو هجاء «النحاس».. ووجدت أن «النحاس» و«فاروق» سواء، فلا مانع من مداعبة النحاس، وداعبت النحاس بقصائد، وروايات فكاهية لاذعة، ولكن لم أستمر فى ذلك طويلاً، فقد شفيت غليلى فيه.

وجاء عيد ميلاد «فاروق» فمدحته بقصيدة، أعجب بها عندما سمعها شخصيّاً، وسأل المحيطين به عن سبب البحث عنى.

فقالوا له بلباقة: «إنه كان بينى وبين والده خلافات سياسية».

فقال: «وأنا لا شأن لى بسياسة أبى».

«وكان هذا فصل الخطاب، فى مسألة بقائى فى مصر».

بساطة الصديق، وكياسة الاعتراف بالمساومة، ودفع الثمن الذى ما منه بد، ليكون له بيت ووطن، بعد الضياع الذى يوازى السجن المؤيد ١٨ عاماً، وإن شمله العفو عن ربع المدة لحسن سلوكه، المعلن فى قصائده الهجائية للنحاس، ومديحته فى فاروق.

وإن كان لهذه المدحة وجه آخر، يقول التحليل اللغوى لمفردات القصيدة، وصورها وإشاراتها.

إنها تذكرنا بمدائح «المتنبى» «لكافور»، يمكن أن تنقلب إلى هجائيات مقذعة، إذا ما انكشف الغطاء الشفيف، عن بعض المعانى الظاهرة، وتحدد مدى بعض الإشارات الغامضة، ولو أن «فاروق» وجد من يوضح له ملابسات هجائه القديم لأبيه، وكيف كان مولد الطفل فاروق نفسه نقطة الوثوب المتقدم، ما عفا عنه.

ولكن من يجرؤ، أن يحدث ملكاً، عن شرف أمه، ونزاهة أبيه؟!

فليكن الأمر إذا محصورا فى دائرة الخلافات السياسية، التى يتسع مداها للغفران، وللنسيان، ولاختلاف الملابسات والأزمان!!

وبعد ثورة يوليو وجد من يَذكُر له، ويُذكِّرُ أصحاب القرار بمديحه لفاروق، ولم يجد من يَذكُر له بسالته فى مهاجمة الفساد، ونزاهته فى توجيه النقد، ووفائه فى التعبير عن أحلام الشعب وأمانيه، وكيف لم يتخل عن رسالته وهو مبعد عن أهله ووطنه، محارب فى أمنه ورزقه.

مع هذا، تبددت سحب الريب «الثقافية» وسقطت تشنجات أصحاب البطولات الوهمية، ورسخت أقدام فنان الشعب بيرم التونسى، فأنهى اغترابه ـ على الورق ـ بالحصول على الجنسية المصرية عام ١٩٥٤، وبنيله جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٠ وتسلم وسامها الرفيع من يد جمال عبدالناصر، استقر له

على المستوى الرسمى، ما كان مستقراً له منذ زمن طويل، فى وجدان أمته.

أنه زعيم من زعماء الكلمة، الشريفة، ورائد من رواد الفن الصادق، فى صدوره عن صاحبه، وإحاطته بآمال شعبه، ثم بما تحقق لهذا الفن من جماليات التعبير، ودقة التصوير، وصحة التفسير، وبهذا، استحق أن يكون أدباً باقياً، وأن يكون صاحبه أديباً باقياً، إلى اليوم، والغد.

الشعر والواقع

كما أشرنا من قبل، بدأ بيرم رحلته الفنية، شاعراً باللغة العربية، التى جرى العرف العام على وصفها بالفصيحة أو الفصحى، هذه البداية تناسب تكوينه الثقافى، وتطلعه إلى القدوة الفنية، فهو من حفظة القرآن، وقضى بضعة أعوام فى المعاهد الأزهرية، فضلاً عن مفاهيم راسخة فى المجتمع عن الأدب والأدباء، ومنزلتهم المتدنية إذا ما كتبوا بالعامية، البداية «الفصيحة» لها دوافعها، وإغراؤها.

ولكنه ما لبث أن زاوج بين الأسلوبين أو اللغتين، فكتب أشعارا عربية، وأشعارا عامية، ثم خرج من هذا الازدواج، إلى نوع من التوحد، فكتب بالعامية وحدها، لأسباب ذكرها، أنه يتوجه إلى عامة الشعب.

ولكن عامية بيرم، تقف عند حدود اللهجة، أو روح اللهجة، لأنه يطعمها بكثير من الجمل والتراكيب والمفردات الفصيحة، بل الراقية الجزلة، وتتجلى مهارة بيرم، أن يختار لها السياق الذى يوضح معناها، بل يتطلبها كعنصر أقوى فى الدلالة، وأشد أسراً فى التركيب، وأوضح موسيقية.

هذه إضافته الأولى، على أسلوب الشعر العامى، وهو مسبوق بآخرين مشهود لهم بالمهارة، مثل عبدالله النديم، ولكن بيرم تجاوز سابقيه فى هذا الجانب.

أما الإضافة الثانية، فإن العامية عنده أداة توصيل، أو مستوى فى التوصيل اللغوى.

أما المعانى، والصور، وبناء القصيدة، وطاقة التخيل فيها، فإنها ترقى إلى مستوى الصناعة الرفيعة، للشعر الفصيح.

نذكر أن بدايته المدوية، كانت قصيدته الزجلية، عن المجلس البلدى، الذى ضايقه «إذ يملك محل بقالة» بفرض رسوم عالية، دون أن يؤدى خدمات، يستحق من أجلها ما يأخذ من مال.

فى هذه القصيدة الشهيرة جداً، سنجد اللغة العربية «الفصيحة» تكاد تكون عامية، فهى فصيحة فى مفرداتها، ولكنها عامية فى تراكيبها، وعامية أيضاً فى معانيها الساخرة:

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدى

يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

كأن أمى أبل الله تربتها

أوصت وقالت: أخوك المجلس البلدى

والطريف أن هذه القصيدة الشهيرة جداً، التى حملت اسم بيرم إلى آفاق القراء فى الإسكندرية، ثم فى مصر كلها، ليست الوحيدة له فى موضوعها.

فهناك أخرى أكثر جدية وأقل شهرة، لأنها أكثر تصنعاً وأقل سخرية، إنها تقلب بين خدمات المجلس البلدى لمنوحة للأحياء الراقية، وإخماله للأحياء الشعبية، رغم قسوته فى جباية الضرائب منها، أما تلك الأحياء الراقية التى

يسكنها الغرباء ـ غير المصريين، فإنها لا تدفع شيئاً، وتنال كل شيء:

وحول منازل الغرباء منا   غرست الورد ثم الياسمينا
وأخضَلت الغصون لهم سماء   ومهدت الرخام الجذع فينا
وما قرموا للحم الطير حتى   منحتهم الأوز العائمينا
تفجر تحت أرجلهم عيوناً   وتفقأ وسط أعيننا عيونا
وترضى عنهم وتصد عنا   وقد سخطوا ونحن الشاكرونا
فمر بها علينا كل عام   بحى الأشقياء البائسينا
ترى الوحلات جاثمة وفيها   بنات قد تعلمن العجينا
إذا كنت الطبيب ونحن مرضى   فأوص الناس خيراً بالبنينا

إن الموازنة الفنية بين القطعتين، تحكم للأولى بالسبق، مع أن هذه الأخيرة تنطوى على التهكم، والصور الساخرة، وروح التعبير الشعبى.

لكن العبارات المغرقة فى التفاصح مثل: أخضلت، قرموا، تصدعنا.

عطلت الإحساس بصورة أطفال الحارات، يتعلمن العجين فى وحل الطريق، والطريقة الشعبية فى إعلان اليأس، من الإصلاح، وتمنى الموت لذلك: «وصيتك العيال» أو: أوصى الناس خيراً بالبنين!!

أما القطعة الأولى، فقد أدى التكرار فيها وظيفة فنية، إذا ترسخ المصطلح، وتحدد الدور الهدام، مع اختلاف المواقف، وكأن هذا المجلس البلدى قدر لا فكاك منه، يلقانا، أو نلقاه، ونتعرض لأذاه أينما كنا!!

وإذا، فقد انتهى بيرم، إلى قناعة «فنية» مهمة جداً، وهى أن «العامية» ليست ألفاظاً، إنها إحساس وفكر، ومن ثَم، يمكن أن يكتب بألفاظ عامية،

وعبارات متداولة، ومع هذا يقدم فنّاً رفيعاً، فيه التصور النادر، والفكر المقنع، واللغة الممتعة، والإيقاع اللذيذ المطرب، ويرتكز هذا كله على منطلق التجربة الخاصة.

إن خصوصيتها وجدتها، هى المدخل الصحيح إلى تكوينها المبتكر، فإن كان المنظرون للشعر، قد وجدوا تناقضاً أو حرجاً فى الجمع بين الشعر والواقع، بمعنى أن الشعر، تصور مفارق للواقع: ورؤية خاصة عبر الذات، وليست موضوعية كما هى مشاهدة من الآخرين.

فإن بيرم فى جمعه بين اللهجة الشعبية، ودقة التصوير، وعمق الإحساس وصدقه، استطاع أن يقدم لنا مستوى نادراً من الشعر، ويتأكد هذا بأن نستعرض بعض المعانى، والصور، التى خاض إلى أعماق النفس الإنسانية ليستخرجها، وإعانته موهبته على صياغتها، واختيار سياقها، وتشكيلها موسيقيّاً بما يقوى الشعور بها.

إننا نعرف أن القدرة على تتبع الحالات وتقلباتها، والتفطن للفروق الدقيقة ودلالاتها، والخروج بوصف المشاهد من العام الذى يدركه كل الناس إلى الخاص الذى لا يراه إلا الفنان، ومجاوزة السطح، بالغوص إلى الأعماق، لاستخراج الدفائن، هو المحك الحقيقى لقياس قدرة الشاعر، وطاقة الشعر فى كلامه، ثم يأتى التصوير والإيقاع مجسدين لرؤيته، ليرتفعا بالتلقى، إلى مستوى الأداء، وبهذا وحده يأخذ الشعر مكانه ـ أو مكانته ـ فى ذروة التجربة الإنسانية الحية.

إن بيرم الناقد الاجتماعى، أو «الانتقادى الاجتماعى» يختلف كثيراً عن بيرم الشاعر المصور، إنه فى انتقاداته تلتقط عينه موضع الخلل أو الخطأ، فيضرب بفرشاته الماهرة، كلماته الماكرة، أقل عدد من الضربات، الكلمات، فتبرز الملامح على الفور، ويتجلى العيب ظاهراً، مقنعاً، لا يجد من ينكره، أو يدافع عنه.

لكنه فى تصويره الشعرى يرسم لوحة حية، ليست كاريكاتورية، إنها لوحة بالألوان الطبيعية، بل إنها تتجاوز قدرات الألوان مفردة، وممتزجة، متداخلة ومتدرجة، كثيفة وشفافة، لأنه يضيف إلى ألوانه الطبيعية ألوان ما تبطنه الطبيعة أو تخفيه إنه يجمع فى تصويره بين المنظر، والحركة، والدافع وراء الحركة.

بل لعله يضيف بُعداً لم يفكر فيه «رسام» قبله، وهو بُعد التلقى، أو كيف تقع هذه الحركة على الآخر، «كيف تراه» وليس.. «كيف يراها»؟!

فى قصيدة «العيون» يرسم ستة عشر نوعاً من العيون النسائية، وفى رسمه، لم يقف عند الوصف الحسى، الذى يمكن الإحاطة به دون اختلاف عليه، لم يتكلم عن العيون العسلية أو الخضراء أو البنية، لقد وصف العيون من زاوية ما تقول العيون، لغة العيون، وهذا ما يناسب مقدرة شاعر يغوص وراء الدوافع، ويترجم المحسوس، إلى نفسى وعقلى.

وبذلك صنع إحدى بدائعة الفريدة، وقد تحقق لهذه القصيدة، المستوى الجمالى المتميز، ولم يتخل عنها المدلول الاجتماعى الأخلاقى، فلغة العين النسائية، تدل على طبيعة صاحبتها، وموقعها، ورأيها فى نفسها، وفى الآخر، بل فى الحياة ذاتها.

افتتاحية عامة، دعوة للمشاهدة، مع تنبيه إلى الخطر، واستدراج بالإغراء:

من العيون يا سلام سلم.. شوف واتعلم

تحت البراقع تتكلم.. والدنيا نهار

ثم تنثال الصور، سريعة متعاقبة، كأنها مجموعة من الشرائح ، رصت فى جهاز «البروجكتور» ضغطة على الزر، يظهر المشهد جليّاً مبهراً، ضغطة أخرى يختفى، ويظهر غيره:

وهكذا توالت «عيون تقول لك قصدك إيه» و«عيون تقول لك أنا عارفاك، والنبى ما انساك» و«عيون تقول لك روح يا رذيل» و«عيون تقول لك أنا جيت»، و«عيون تقول إن شاء الله ما جيت»، و«عيون تقول لك بالمحسوس، أنا عايزه فلوس»، و«عيون تقول لك أمشى يا واد»، و«عيون تقول لك عندى ميعاد»:

وعيون بسر الحب نبوح.. كدا بالمفتوح

وتعرف القلب المجروح.. ما عليهش ستار

* * *

وعيون تسبل فوق الخد.. دى جد فى جد

وعمرها ما تكلم حد.. عيون أحرار

* * *

وعيون تحقق فيها بشوق.. تهرب على فوق

بتقول لك ابعد عنى بذوق.. نظراتك نار

ثم تأتى العيون التى داهمتها أثقال الحياة، فخلت من كل تعبير «عيون ما تعرف زعلانة، أو فرحانة، والعيون المنافقة، التى تضللك عن حقيقتها المفترسة الكاسرة، ومن بعدها العيون الخائنة، ثم تكون العيون «الغجرية»، والعيون المتبجحة، آخر المطاف.

هذه القدرة الفذة على تقليب الصور، أو تشقيق المعانى، هى صميم فن الشعر، بل صميم المقدرة الأدبية بوجه عام، وهى ـ عند بيرم ـ تأخذ شكل الظاهرة فليست قليلة أو نادرة.

مثلاً فى قصيدة: «مراقص الزنج» ـ وهى من مشاهداته فى مدن فرنسا،

حيث ينتشر زنوج المستعمرات ليلاً فى الحانات، مع فتيات المدينة، ويدور الرقص. لقد تتبع حركات الراقصين، وترصد نظراتهم، وفسر إشاراتهم، وحلل مشاعرهم، ورسم ملامحهم، ودل كل هذا على ما يرى، وشعوره بالحرمان لعجزه عن المشاركة، وأسفه للتناقض.

وفى قصيدة «جران بولفار» يرسم ـ على طريقة الإسكتش ـ بأقل الخطوط صوراً لعدد من نساء:

شوف الخفة ـ أم الشعور اللَّفة فوق اللَّفة

غير أم شعر طويل

والمقصوعة ـ وأرجلها فوق أختها مرفوعة

تستنظر الطوموبيل

والحرانة ـ من المعاصم للكتاف عريانة

زى اللى غاسله غسيل

والملفوفة ـ باين عصبها والنهود مكشوفة

ما خلت إلا قليل

والمحتارة ـ بالشنطة والشمسية والنضارة

رايحة على التمثيل

والغندورة ـ تحسبها لولا مشيها صنيورة

ولا أم خصر نحيل

طالع نازل ـ لولا ماهو ماسكه دراع الراجل

من لمسة واحدة يميل

قصائد كثيرة، تقوم على هذه المقدرة الفنية المتميزة: تقليب الصور، تشقيق المعانى، رعاية الفروق الدقيقة، رصد النماذج، ثم إعادة الكثرة إلى الوحدة، بمعنى أنه بعد أن يقلب أوراقه، أو يرسم شخصياته المتعددة، يحاول - فى النهاية - أن يعيدها إلى مبدأ واحد، أو خليقة عامة، فكأنه فيلسوف يرى التعدد والاختلاف، فيفطن إليه، ويحدده بوظيفته أو دلالته، لكنه لا يشغله عن سبر أعماق هذا التعدد ليكتشف في أعماقه مصدره الواحد، أو نوعه الواحد.

ونحن نعرف أن الشاعر فى عصور قديمة، كان لا يختلف عن الكاهن، والساحر، والفيلسوف: كلهم يملكون قدرة غير عادية، لأنهم يرون أشياء لا نراها، أو لا يرون الأشياء كما نراها، أو يرون من الأشياء ما لا نراه.

ولتكن هذه الإضافة «القومية» لمستنا الأخيرة فى مجال شعر بيرم، وكيف جمع بين الشاعرية والواقعية.

ومع ما نعرف من غلبة الاهتمام، بطبائع الإقليم، وقضاياه الشاغلة، على الفنون الشعبية، فإن مواويل بيرم، لم تتخل عن هذه الملمح الأساسى، ومن مهارته، أن جعله على وفاق مع تطعه القومى، وحلمه العربى الشامل.

فكان بهذا الوعى الخاص مصرياً عربيّاً، ينطلق من الغيرة المصرية، إلى الأمل العربى، لا نقول: دون تناقض، لأن هذا التناقض.. غير موجود.. وإذا ألح عليه البعض هناك أو هنا، فهو زائف مصطنع، لتحقيق أغراض مرفوضة، تحت عنوان «الشرق»، (وهو التعبير المألوف عن الوطن العربى أواخر القرن الماضى، وأوائل هذا القرن، نجده عند «الكواكبى»، و«النديم»، كما عند «شوقى» و«حافظ»).

يكتب بيرم مستفزاً قارئه، الذى لابد أن يأخذ موقعاً «مع» أو «ضد»، ولا يمكنه أن يكون سلبيّاً:

من قبل ما اكتب أنا عارف .. القول ضايع
والأجر بالتأكيد ذاهب .. حسب الشايع
والشتم حايجينى مسوجر .. من واد صايع
مهما انكويت بالنار والزيت .. برضك فنان

فى الافتتاحية قدر من التحدى، وإذا صدقناه فى القول، بأنه لا ينال أجراً على ما يكتب، بل ربما جاءته شتائم مؤكدة «موصى عليها» فإننا نعرف مغزى ما تعنيه عبارة «القول ضايع»، إنها استفزاز لكل القراء، لأنها «تنذير» بمن يُسمعهم نقده، ولا يجدى فيهم، و«تحريض» لمن يتوجه إليهم، ويرغب فى تبصيرهم بعيوبهم:

يا مصرى وأنت اللى هامنى .. من دون الكل

لكنه بعد هذا المقطع، سيخاطب الشامى:

واللى آلمنى وبكانى .. إنت يا شامى

وأهل المغربي العربى:

والمغرب المسلم راخر .. أبو زر فاشوك

ثم يأتى دور العراقى:

روح العراق راخر قول له .. كيف الأحوال

لقد التقط من حياة كل قطر مشكلته الأساسية، ما بين سلبية فى العمل، وانصراف إلى العبث واللهو، أو تهالك على الكسب المادى، أو عدم تقدير لمصادر الثروة القومية، وأهمية الحفاظ عليها.

ثم يعقب بإظهار وجه المفارقة، وكأنه يحدد بدايته الاستفزازية، بإثارة

فكرية، لا يتوقف بها تأمل مغزى المِوال عند جزئياته، أو ما صور من عيوب جزئية، لأن هذه المفارقة تشمل الجميع.

يا شــــرق فيــك جــــو منور.. والفكر ضـــلام

وفـــيك حــــرارة يا خســارة.. وبرود أجســـام

فـيك سـبعـمـيت مليـون زلة.. لكـــن أغنـــام

لا بالمسيح عرفوا مقـامـهم.. ولا بـــالإســلام

هـى الشمــوس بتخلى الروس.. كدا هو بدنجان؟

هكذا غلب البلاء على كل البلاد. لكل قطر بلاؤه الخاص، لكنه يجتاز هذا التعدد، يكتشف تحت هذا الاختلاف، العلة الواحدة، المسبب الواحد.

ومن المؤكد، أنه لم يكن يبحث عن سبب علمى، أو منطقى، إنه شاعر، شاعر انتقادى ساخر.

لهذا اكتفى بأن وضع أمامنا، صفحة من تناقضنا، كشف عن هول المفارقة بين البلاد المضيئة بشمس الله. المظلمة بعبث أصحابها، البلاد التى قدمت للعالم ما يفخر به ويرتقى: الدين، ولكن، دينها، لم يرفعها عن التردى، الذى تستسلم له، وكأن رؤوس أهله، مجرد «بدنجان»، لا يحمل فكراً، ولا يدفع إلى «نخوة»!

إننا لم نرد فى هذا التناول السريع، لجانب من فن بيرم، فى الشعر خاصة، أن نرصد أو نحصى مميزات شاعريته: فهذه تحتاج إلى مزيد من التفصيل والتدقيق، إنما أخذنا من حياته، ما يشير إلى صدق معاناته، فيما عرض له بكتاباته النثرية والشعرية على السوء، وأخذنا من شعره، ما يؤكد عمق حسه، وصدق استبطانه لذاته، وشمول نظرته، لما يخضعه للتصوير الفنى.

وأنه بهذا تمكن بالارتفاع بالقصيدة العامية، إلى مستوى الشعر الحق، الحافل بالمشاعر العميقة، والتصوير الفنى الدقيق.

وختاماً

فإن المدخل، الذى طغى على تجربة بيرم الحياتية، اكتسح تجربته الفنية ـ فى نظر نفسه ـ وكأن شعره وكتاباته النثرية فى المقامات، والمقالات، والقصة، والرواية، والمسرحيات، لم تكن إلا صدى، لحياته ومعاناته المباشرة، وهذا حق ـ بوجه عام ـ بالنسبة لبيرم، بقدر ما أنه حق بالنسبة لغيره من الأدباء.

ولكن الجانب السلبى، لهذا الانطباع الأولى، أنه يصرف الاهتمام عن بيرم، كإنجاز فنى فى القصيدة العامية.

وقد أشرنا من قبل، إلى جهده، فى جعل العامية ثوباً لغوياً، وليست المدى الفكرى أو الانفعالى أو التصويرى للقصيدة، إنها ترتقى بكل هذه الجوانب إلى مرتبة الشعر الرصين.

إن اختزال حياة بيرم فى أنه «فضح الملك فؤاد»، أو حتى تصدى للفساد الاجتماعى والسياسى، أو حارب الاستعمار وندد به، ينطوى على قدر من الصواب، وقدر أكبر من القصور والنقص، فليس بيرم وحده الذى فعل هذا، وقد لا يكون «أهم» أو أقوى أثراً بين من فعلوا هذا.

وفى تصورنا أن دوره فى إدخال الأدب، إلى دائرة اهتمام الإنسان العادى، هو الذى يعطيه الحق فى المنزلة الخاصة، التى يستحقها فى أدبنا الحديث.

لقد سبقه «عبدالله النديم» فى مجال الشعر العامى، والنقد السياسى، والنقد الاجتماعى.

ولكن، ماذا بقى فى الوجدان الشعبى من النديم غير اسمه والذكرى

الطيبة؟ ليس هذا افتئاتاً على النديم، وأثره العظيم قبل «عرابى»، ومصاحباً لثورته، وبعد إخفاقه فى الدفاع عن بلده.

وليس السؤال موجهاً لخاصة دارسى الأدب الحديث، إنما أعنى القارئ العام، والمستمع العام، الذى لا يعرف القراءة.

إن بيرم سيتقدم قافلة الأدب الشعبى، دون منازع، لهذه الخصوصية الفنية التى ألمحت إليها، فالمضمون الثورى موجود، والنقد الاجتماعى متوافر.

ولكن الفن لا يخلو بمضمونه الثورى أو نقده الاجتماعى، وإلا لذهبت آثار من الآداب لا تحصى، لأنها لا تدعو إلى ثورة، ولا تنقد مجتمعها أو أى مجتمع آخر.

إنما يخلد الفن بما يحرص عليه من جماليات، تمتع المتلقى وتلذه، وتثير دهشته، وتضىء أعماقه بما تكشف أمام بصيرته من خبايا نفسه، ومفارقات سلوكه، وتناقضات أحكامه وتصوراته، وقد كان بيرم بارعاً كل البراعة فى تصيد الصور والتجارب، التى تبرز هذه الجوانب، ثم يأتى أسلوبه التهكمى الساخر، ليجعلنا أقدر على تقبلها، أى تقبل أنفسنا أو تقبل انتقاد أنفسنا، واستبقائها فى نفس الوقت.

وكما كان بيرم مسبوقاً بالنديم، ومحمد عثمان جلال، وإمام العبد فى حقل الزجل، فقد كان مسبوقاً بالمويلحى، وحافظ إبراهيم، ولطفى جمعة فى حقل المقامات.

ومن حق مقامات بيرم، أن تتقدم «حديث عيسى بن هشام» و«ليالى سطيح» و«ليالى الروح الحائر»، لأن مقامات بيرم ـ فى عبارة واحدة ـ التحمت بالحياة، وقدمت صور الواقع، ورصدت التطور، ونوعت فى النماذج، ومستويات المجتمع، وأدمجت الشعر فى لغة السرد، ووظفته حواريا فارتقى إلى

الحس الدرامى، وهذه جوانب فنية، نجد منها قدراً محدوداً جداً فى حديث المويلحى، ويتراجع هذا القدر فى ليالى حافظ إبراهيم، ولا نجد غير الأسى والعدمية والأسى الرومانسى عند لطفى جمعة.

هذا يعنى، أن المقامات الفصيحة عند الثلاثة السابقين، لم تصلح أن تكون أساساً لنشأة الرواية، وغاية ما نتسامح به فى الحكم عليها، أنها كانت مرحلة انتقالية، وعجزت عن تطوير نفسها.

وإذا استدعينا مبادئ ثورة ١٩١٩ وانعكاسها على الأدب، ونشأة مدرسة الحقائق، أو الواقعية الأولى عند طاهر لاشين وخيرى سعيد، وعيسى عبيد وأخيه، ومحمد تيمور.

سنجد أن بيرم الذى بدأ يرسل مقاماته من فرنسا فى أعقاب نفيه عام ١٩٢٠ كان أسبق من هؤلاء جميعاً، فى تطبيق منهج الواقعية، والنزول بالأدب إلى حياة الناس، والاهتمام بالشخصية الشعبية، وأنه استمر ملتزماً بنهجه الفنى، الذى يرتفع بالعامية إلى مستوى اللغة الوسط، والفصاحة الفكرية فى نفس الوقت.

أما الدرس العظيم حقّاً، الذى ألقاه بيرم علينا، منذ رحيله وإلى اليوم، وهو درس سيظل يلقيه على الأجيال، مهما تطاول الزمن، فهو درس حياته ذاتها.

إن الشجاع «يموت مرة واحدة»، والجبان «يموت كل يوم»، وإن الثقافة كرامة، والأدب رسالة شعبية أصلاً، وليست ترفُّعا وليست ترفاً، وأن الفن الحق، يبدأ من الحياة.

من قراءة «الناس» قبل قراءة «الكتب»، وينبغى أن يعيش بين الناس وفى قلوبهم وعقولهم، قبل أن يتربع على أرفف المكتبات الرطبة.

بناء الزجل
عند بيرم التونسى

بقلم: زكـريا عنــانى

ربما كـان ضـروريا، وقبل الولوج إلى العـالـم الزجلى لبـيـرم التـونسى، أن ننسبه، لما يكتنف مفهوم الزجل من غموض، عند كثير من المحدثين إلى حد أنهم يجعلونه قريباً لمعنى الشعر الشعبى تارة، وللشعر العامى تدرة أخرى.

ولكن هذا اللبس، لم يكن قائماً عند القدماء، الذين وجدوا فى كتابات الدارسين إضاءات حددت، ولو على نحو مجمل، مسارات الأنواع الأدبية الشعرية غير المعربة، وهناك فى هذا الصدد جمل أساسية، لعل أبرزها قول صاحب «العاطل الحالى»:

ومجموع فنون النظم، عند سائر المحققين، سبعة فنون، لا اختلاف فى عددها بين أهل البلاد، وإنما الاختلاف بين المغاربة والمشارقة فى فنين منها.. وهى: الشعر القريض، والموشح، والدويت، والزجل. والمواليا، والكان وكان، والحماق.

وأهل العراق، وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها، ويبدلون الزجل، والحماق.. بالحجازى، والقوما، وهما اخترعهما البغاددة للغناء بهما فى سحور شهر رمضان، خاصة فى عصر الخلفاء الراشدين من بنى العباس.. فأما عذرهم فى إسقاط الزجل.. فلأن أكثرهم لا يعرف الفرق بين الموشح، والزجل، والزنم.. فاخترعوا عوضه لحجازى، وهو وزن بيتين من بحر السريع بثلاث قواف، كما اقتطع الواسطون المواليا بيتين من بحر البسيط، وهذا يشابه

الزجل فى كونه ملحوناً، وأنه أقفال، تحل أربعة منها بيت، ويخالفه بكون القطعة منه لو بلغ عدد أبيات ما بلغ، لا تكون إلا على قافية واحدة.

وليس من شأننا هنا الخوض فى هذه الأشكال، ولا فى بيان مدى صلتها بالزجل، وإن كان بعض منها لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكاله خاصة الحماق، فهذا المصطلح أطلق «على ما تضمن الهجر والنكت من الزجل»، والصلة ظاهرة بين معنى الحمق ومدلول هذا اللفظ فى الاصطلاح.

والإضاءة الثانية الجوهرية الهامة، تأتى من «ابن خلدون» فى مقدمته التى قدم فيها نظرية تجعل ترتيب الفنون الشعرية يبدأ بالشعر «الفصيح» ثم الموشح، ويأتى الزجل بعد ذلك، الذى ينبثق من الموشحات.

وهو ما يخالفه كثير من الدارسين المحدثين الآن، والذين يجعلون الزجل، شكلاً سابقاً فى الظهور على الموشح، ولهذا الموضوع مجال مستقل.

والمهم أن عبارة «ابن خلدون» تربط بصورة حاسمة بين الموشح، والزجل، وهاكم نص عبارته:

«ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فيه بطريقتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعراباً، واستحدثوا فنّاً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال، بحسب لغتهم المستعجمة.

وأول من أبدع فى هذه الطريقة الزجلية «أبو بكر بن قزمان» وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر جلالها، ولا انسبكت معانيها، واشتهرت رشاقتها إلا فى زمانه.. وهو إمام الزجالين.. على الإطلاق».

لكن «ابن خلدون» لم يذكر شيئاً عن بناء الزجل، كذلك لا يأتى عند

« ابن سعيد المغربى » صاحب « المقتطف من أزاهير الطرف » ـ وهو المصدر الذى عول عليه ابن خلدون ـ شىء ذو بال حول هذه النقطة، وينطبق هذا القول على كل ما نعرف من مصادر أندلسية، وهكذا لا يبقى من سبيل إلا الدعوة لركيزتين أساسيتين هما « العاطل الحالى » الذى نوهنا به قبلا، وهو يخدم هنا فى مجال « النظرية » وأما الركيزة الأخرى، فتتمثل فى « ديوان ابن قزمان » والذى نستمد منه « الرؤية التطبيقية ».

والعودة « للعاطل الحالى » حتمية، على اعتبار أنه المصدر الأول حول الزجل، ومع ذلك، فإن هناك تحفظات لا حصر لها، حول العديد من القضايا المثارة فيه، خاصة فيما يتصل بالمواد الأندلسية، وبعيداً عن الخوض فيها نقول إن هذا شىء طبيعى لأن الرجل « توفى سنة ٧٥٠ هـ» متأخر بقرنين من الزمان، عن الفترة التى شهدت « ابن قزمان » واشتهار الزجل بالأندلس، وانتقاله للمغرب ثم إلى المشرق، حيث بدأ رحلته « من الإسكندرية فيما نرجح ».

وكان من شأنه ما كان، على أيدى أجيال المبدعين، منهم « ابن قلاقس الإسكندرى » فى القرن السادس الهجرى و« جمال الدين بن النبيه » فى القرن السابع و« جمال الدين بن نباتة » فى القرن الثامن... إلخ.

وتظهر أسماء، لا تقترن شهرتها بالمؤلفات أو القصائد واموشحات، بل بما أبدعوا وجودوا فى الأزجال، ومن هؤلاء « إبراهيم المعمار » « توفى ٧٤٩ هـ» و« شرف الدين بن أسد » « توفى سنة ٧٣٨ هـ» و« على بن مقاتل الحموى » إلخ... إلى أن نصل إلى « بيرم التونسى » ومن تألقوا من بعده إلى زماننا هذا.

وأما الوقفة أمام « ابن قزمان » فتأتى من منطلق محاولة تحديد الشكل « التقليدى » للزجل، لأن المتفق عليه، أن هذا الفن أندلسى النشأة من ناحية، وأن « لابن قزمان » نصيب الأسد، فى إرساء دعائمه من ناحية أخرى، وإذا كانت مقدمة ديوانه لا تعين كثيراً فى هذه النقطة، فإن فى النصوص الكثيرة

التى وصلت إلينا، مجموعة فى هذا الديوان أو غيره، ما يعين على معرفة كنه هذه الصورة التقليدية، التى نسعى لتحديدها.

وبداية نقول إن بناء الزجل عند «ابن قزمان» وعند غيره، ممن وصلت إلينا أزجالهم من أهل الأندلس، يشبه بناء الموشحة إلى حد كبير، ورغبة فى الإيجاز نقول إن هذه البنية قوامها عدد محدود من الأقفال «فى الغالب سبعة» ذات نسق متجانس، من حيث عدد الأجزاء ونظام التقفية، يتخللها عدد من «الأدوار» ـ فى الغالب ستة ـ متجانسة كذلك، إلا أن القافية تختلف من دور لآخر، وقد يتحد الوزن بين الأقفال والأدوار، وقد لا يتحد.

مع ملاحظة أن للموشحات حرية كبرى فى الوزن، تفوق حرية كل ما سبقتها من أشكال، وهذه الحرية تبلغ مداها فى المقطع الختامى للموشحة، والذى كان كثيراً ما يأتى فى لغة غير معربة بل بالأعجمية الأندلسية أى بلغة الدومنتى، مما يضعنا أمام تركيبة فريدة غير مسبوقة، تفتح مجالات كبرى، للحديث عن أصل هذا الموشح وفصله، مما ينأى بنا عن موضوعنا.

وعلى هذه الشاكلة، سارت الأزجال الأندلسية أو بالأحرى أزجال «ابن قزمان» مع اختلافات يسيرة فى البناء، لعل أبرزها، أن الزجل كثيراً ما يكون القفل الأول فيه «المطلع» مكوناً من جزئين، لكن سائر الأقفال لا تتضمن إلا جزءاً واحداً فقط، ومن أمثلة ذلك:

يامن إذا ريت جان فرح

لابد من كبش ما نضح

لسن نبق خايب من أهتبالك

والأمر لاشك مكتوب فى بالك

أعـــــوذ بـالله وبـجـــــلالـك

لـــو أن يـــكـــن اسـم مـن ممـح

لـو أن طـنـش لـو أن كــــــرار

لـس بـالله نـفـــزع لـذبـح مـكـار

كـن ذبـح قـــبـل كـل جـــزار

وإنمـا لــن يـحـل ذبـح

وهكذا دواليك إلى آخر الزجل... وتتبدى الظاهرة نفسها فى قول ابن قزمان أيضاً:

يـا جـــوهـر الجــلال　　يـا فــخـر الأنـدلـس

طـول مـا نـكـون بـجـاهـك　　لـن نـشـتـكـى بـبـوس

وبإزاء هذا القـفل المركب من أربعة أجزاء تأتى سائر الأقفال مكونة من جزئين فحسب:

وولـت المـكـاره　　بـوجـهـهـا الـعـبـوس

وقد سار المشارقة على هذا السق، وإن جاءت بعض الأزجال، ملتزمة بالبناء المألوف فى الموشحة، والذى يحرص على اتساق الأجزاء فى الأقفال دون تغيير، ومن ذلك قول صفى الدين الحلى:

حـبى والكاس والزهر ولراووق والطيـور والسـحـاب

سـتـة فى مـجلسى ثلاث تضـحك وثلاث فى انتـحـاب

جـيت صباح نستجلى وجه الراح على وجه الحبيب

وبقـيت نجـتلى من الفـاظو كل مـعنى غـريب

ريت عـثر تشيـا تنقـسم قـسـمين اش قـريب من قـريب

در ثغـــرو ولفظو والأقـــراط والأقـــاح والحـــبـــاب

وشـعـاع خـدو والشـفق والكاس والشـقـيق والشـراب

و« لابن قـلاقس الإسكندرى » ـ الذى ذكـرنا اسمـه منذ قليل، ونرجح أنه صاحب أولى المحاولات المشرقية فى الزجل، وله:

هم يعـــذلوا من يســـمح　　　من كـــلام من عـــداله

أنا الشـــيطان عـشـــقى فى المحـبـة مـــارد

وعـــــذولى يضـــــرب فى حـــــديد بارد

وليـس بردى زاهد وليـس بـردى عـــــائد

خلـق الإنـســـــان　　　وخلق أعـــــمـــــالـه

من عذول ليس يسمع من عذول ليس يعقل

وعـــذولى المسكين فى المحـــبـــة جـــاهل

نـام فى بـالـه أنـى بكـلامـــــه أعـــــمـل

وإنـى لـيس أعـــــمـل　　　بما يـقــــوم فى بالـه

أنـى لاعـــشق أن من لا يهـــوى ويعـــشق

الجـمل حـين يسكـت والحـمـار حـين ينطق

والله إنـى صـــــادق ولـقـــــد قلـت الحـق

وكـــشـــيـــراً من قـــبلى　　　مـــثل قـــولى قـــالوا

ولكـن هذه الصـورة التـقليـدية للمـوشـحـات والأزجـال، لم تلبث أن

اضطربت فى العصور المتأخرة، ونتج عن هذا تقارب الشقة بين الفنين، بحيث ساد «الترنيم» واهتز البناء كذلك تماماً النص بأجزاء استطرادية، ودخلت مصطلحات لم تكن معروفة، مثل «الدرج» «والخانة» و«اللازمة».. إلخ.

وإذا كان بعض المحدثين، قد ألّفَ، على غرار الموشحات الأندلسية، فإن غيرهم كتب ما أطلق عليه اسم «التوشيح العصرى» الذى لا يلتزم بجوهر بناء الموشحة، وإنما هو أقرب ما يكون إلى المخمسات والمسمطات ويعتمد فى الغالب الأعم على النظام «المقطعى» فى النظم، وغالباً ما تكون هناك «أدوار» متغيرة القوافى، وتأتى أحياناً مقاطع تشبه الأقفال، ولكن البناء فى مجموعه، لا يتفق، وتقاليد الموشحات الأندلسية.

ولذا فإن التأليف الزجلى فى فترة ما قبل بيرم التونسى سيكون متأثراً بذلك التيار، بحيث يمكن القول بأن العالم العربى شهد «أزجالاً عصرية» على غرار الموشحات العصرية، وهذا كله كان بين يدى بيرم التونسى وهو يكتب أزجاله، التى صنعت شهرته وجعلت اسمه على رأس المبدعين فى هذا لفن.

الزجل عند بيرم ـ تكوينات عامة

من العبارات المتداولة، أن بيرم قرأ فى فترة شبابه، أزجال أعلام هذا الفن فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من أمثال «محمد جلال» و«القوصى» و«النجار» و«إمام العبد» و«عبدالله النديم» لكن المراجع صمتت تماماً عن قراءات بيرم فى مجال الأدب الشعبى، أو الزجل القديم، ولعله لم يتصل بالفعل بشىء من كتابات القدامى حول الموضوع، خاصة وأن معظم المواد فى هذا الموضوع، كانت لا تزال مخطوطة، أو بعيدة عن متناول القراء فى مصر.

والناحية الثانية التى نضعها فى الحسبان، أن الرجل كان نزاعاً إلى التجديد منذ حداثة سنه، واستمرت نزعة الابتكار حية عنده، وقد تمثلت فى اقتحامه

لأنواع مختلفة من الأدب، مثل المقالة والقصة القصيرة والأوبريت والمطاولات والمقامات والدواية والمذكرات، وأيضاً الشعر الفصيح المعرب، حيث نرى له، ومنذ الثلاثينيات، تجارب فى شكل الشعر إلى الذى لم يكن مساره قد اتضح فى هذه الآونة، ومن هذا المنطلق، نتوقع ألا يكون بناء الزجل عنده عادياً تقليديّاً.

وقد حدد د/ «يسرى العزب» فى أطروحته عن أزجال بيرم التونسى ثلاث مراحل لإنتاج الزجل عند بيرم:

فالمرحلة الأولى تبدى مع بداية نشره لأعماله بالإسكندرية اعتباراً من سنة ١٩١٦ وتمتد إلى تاريخ نفيه إلى تونس وفرنسا سنة ١٩٢٠ ولم يكن إنتاج بيرم فى الزجل فيها غزيراً إذ أن معظم كتاباته آنذاك كانت بالفصحى.

أما المرحلة الثانية ـ وتمتد من سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٨ واتسمت بغزارة الإنتاج، وتعليل ذلك «أنه عاش منفاه»، وقد اكتملت أدواته الفنية إلى حد كبير، كما وضعته التجربة أمام واقع حضارى وثقافى جديد، وفى أتون تجارب ذاتية جديدة خارجة عن تجربة النفى «ومع ذلك فيلاحظ أن المجموعة التى قدمها د. «الجابرى» فى دراسته عن «بيرم فى المنفى» لا تتضمن أيّاً من الأزجال»، مما يقطع بأن هناك قصوراً فى هذه الناحية، على الرغم من أنه يقول فى المقدمة:

«كما قمت بجمع وتحقيق، مختلف ما نشر له، فى الصحف التونسية المختلفة، من مقالات وقصائد وكتابات أخرى مختلفة.. وذلك قصد توفير مصدر للباحثين، الذين لا يستطيعون الحصول، على هذا الإنتاج المشتت، بين عدد من الصحف التونسية، بعضها يتعرض للتلف والاندثار».

وأما المرحلة الثالثة فتمتد من تاريخ عودته من النفى، حتى تاريخ وفاته سنة ١٩٦١، وكانت بدورها فترة خصوبة فنية فى الإنتاج الزجلى لبيرم.

وأما من حيث الكم، فإن بيرم بشير إلى أن جملة ما نشره فى الصحف الكبرى وحدها «لا يقل عن ألف قطعة» فى حين يحدد «د/ العزب» أن المجموع منها فى دواوينه يصل إلى «٣٤١ قصيدة زجلية».

مع ملاحظة أن «د/ العزب» لم يشأ التفرقة، بين الزجل.. والموال، على أساس أن الموال «هو قالب القصة الشعرية العامية، التى تجد هوى فى نفوس الفلاحين والعمال، فمن الطبيعى أن يجعله بيرم قالباً لقصصه، التى بلغت ثمانياً وثلاثين وشغلت ١١٪ تقريباً من أزجاله».

وامتداداً للنقطة السابقة، يضيف الزجال الكبير «كامل حسن» فى دراسة حديثة طلية له عن «بيرم التونسى والموال» أنه استطاع أن يحصر لبيرم «٢٢٧ مقطوعة من بحر الموال (البسيط) و٢٣٤ قصيدة من البحور الأخرى التقليدية والمولدة، أى أن النسبة المئوية لما كتبه بيرم من الموال تقترب من ٤٩,٢ من مجموع أزجاله».

وبيرم نفسه يقول فى مذكراته عن «فن الزجل بأكمله» «تركت ثقافتى واستعدادى وموهبتى الشاعرة: أمانة فى ذمة الأيام إلى الزجل، أنظم به المسرحية والموال والأغنية».

وأيا كان الأمر، فإن نهجنا فى هذه الكلمة، الاكتفاء بما كان من جنس الزجل ـ فى صورته التقليدية ـ أو ما جاء فى شكل ما يمكن أن يسمى بـ «الزجل العصرى» على غرار تسمية «لتوشيح العصرى».

وربما جاز هنا أن نضيف، بأن «الفن هو الفن» مهما اختلفت التسميات وتعددت الصور، وإذا كنا نقتصر على «الزجل» فما هذا إلا لتسليط الضوء على ملمح من ملامح العبقرية البيرمية، وما تركنا للموال إلا لأن له ظواهر عروضية تميزه، فضلاً عن أنه عادة ما يأتى فى شكل «دور» ـ كوبليه قائم بذاته، على العكس من الزجل عند بيرم.

ملاحظات فنية:

هناك، فيما تيسرلنا فحصه من أعمال بيرم، ما يمكن اعتباره بصورة أو بأخرى جارياً على صورة الزجل التقليدى، فمن ذلك زجله «تعيش الناس فى هيستريا» وأوله:

تبـات الناس تتجادل	في هم الحرب وتخمن
وأنا الملحوس أبات مأنوس	وخالي البال ومطمن
ليكون الموت قضا مكتوب	ولا يخفش القضا مؤمن
وكوني حافض الطخة	وعارف آخرة الهرية
خالتنا انجلترا شافت	أخيراً نفسها واهية
وشايفه الأمريكان والروس	عليها الآمرة الناهية
وحاطة ركها الاثنين	لابد يروحوا في داهية
وتصبح من جديد في الكون	وهي البايعة والشارية

وبقية الزجل تسير على نسق: جـ جـ د جـ هـ حـ لنتقابل بعدها مع القفل:

وراح للسبع ماك أرثر	علم أزرق على سارية

ثم «مقطع» آخر يسير على نسق ز حـ ط حـ ى حـ ثم القفل:

وغير نهرو حاتتوسط	كمان عمان أو سورية

فهذا زجل يوافق البنية التقليدية «الأندلسية» والاختلاف الأساسى، يتمثل فى عدم الالتزام بالقافية، فى الجزء الأول من القفل.

وهناك زجل آخر عنوانه «الجيش وقع فى نص ساعة أسير» سار فيه كذلك على نسق الأشكال المألوفة فى الأندلس، وهو يبدأ بالدور مباشرة:

كــان نفس صــاحــبنا بتــاع النبـيت

يجــعل بـلاد الدولـة مــســتــعــمــرة

هجم عليــهــا ابن الأنيــتــة الأنيت

لقــاها أمــة كــاملة مــتــحــضــرة

ياريت يا روتر بالخـــبـــر مـــا دريت

ولا ضـــــــربت الـسلـك فـى لـنـدرة

ثم يأتى القفل:

الجــيش وقع فى نص ســاعــة أســيــر

والنص فى ســـاعــــة إلا ربع انـهـــزم

ويتضمن الزجل بعد ذلك، دوراً يصور فشل هجوم اليونان على تركيا فشلاً ذريعاً، أمام القوات التى كان يقودها «كمال أتاتورك»:

دى ســاعــة كــان ناوى عليــهــا الملك

يدخل أيا صــوفــيــا يشــيل الهــلاك

مـــسك بإيده مـــفـــتـــاح زمــبلك

اتلخـــفن العــقــرب ودارت شـــمـــال

كــان يحــسب اللى يمــتلك يمــتلك

والملك للقــهـــار وبعـــده كـــمـــال

ثم القفل:

البــــرلمان تخـــتـــــه وســـــيف الوزير

يطيع أوامـــــره من نـهـــار مـــا حكم

ويأتي بعد ذلك دور له نظام تقفية متجانس مع ما قبله:

س ن، س ن، س ن، لنصل بعده للقفل الأخير:

عـــمل بشـــورة عـــزرائيل المشـــيـــر

اللى مـــا يعـــرفش الجــيـــوش م الغنم

وبذا يمكن القول، بأن هذا النص، أكثر اتفاقاً مع شكل الزجل الأندلسى من النص الأول.

ولبيرم أكثر من زجل يتكون فيه القفل الأول «المطلع» من جزئين، فى حين تأتى سائر الأقفال من جزء واحد، وقد رأينا من قبل أمثلة لذلك عند «ابن قزمان» وغيره من زجالى أهل الأندلس، ومن أمثلته نماذج كثيرة من الأعمال التى نشرت لشاعرنا ـ زجل عنوانه «السرعة» أوله:

كل يوم أرجع سليم للبـيت أصلى ركـعـتـين

اللى رجلى هى رجلى والإدين هم الإدين

سيارتنا كل شارع تحسبه ميدان سباق

واحدة فيها ست هانم تنطلق زى البراق

من وراها واد معاكس فى طريقها فات وفاق

من وراهم «حبيب» حانوتى ينحشر بين البنين

والتــرام الله يزيحــه عن قــريب من الوجــود

ينطلق من المحطة زى مــــقـــذوف البـــرود

اللى واقف ع اللى قــاعــد يتنطر نطر القــرود

واللى راكبين ع الجوانب يسقطوا من الناحيتين

ومن الأشكال الأخرى عند بيرم أزجال تبدأ بقفل ـ مطلع» ثم يأتى الدور الذى يليه ملتزماً بنفس نسق التقفية، وهذا مغاير شيئاً مَّا لما هو مألوف فى الأزجال السائرة، ومن هذ الطراز زجل «الصحافة» وأوله:

بيــاضــهــا الأبيض الناصع
في طهــر الســيــدة العــدرا

وأول من بدأ بيـــــهـــــا
إلـه العـــــزة والقـــــدرة

ومن ســـابع ســـمـــا نزلت
لنا نشـــــرة ورا نشــــره

فــســبــحــان الذي أوصى
وســبــحــان الذي أســرى

جـــعــلهـــا ربنا للناس
عليـــهـــا الحق يتـــسطر

وفي الظلمـــات وفي الأخطار
تــشــق الــســكــة وتــنــور

وصـــوتهــا يرتفع عـــالي
ويرشـــد كل مــتــحــيــر

منــارة للأبــد تــشـــعــل
ونعــمــة من زمــان كــبــرى

شـــوف النازلة من لعـــالي
بقت عـــاليـــهـــا ســافلها

لصـــوص الســمــســرة والمال
بأمـــوالهـــا تشـــغلهـــا

ويوم القـــرش يحـــيـــهـــا
ويوم القـــرش بقـــتلهـــا

ولما تتـــوب وتتـــعـــفف
تروح تعلن عن الخـــمـــرة

وقد يعمد بيرم إلى وضع القفل فى صورة « اللازمة » المتكررة وهذا لم يكن معروفاً فى أزجال المتقدمين، ولكنه شاع فى أزجال « وموشحات » المتأخرين، ومن أجمل نماذجه عنده نص يحمل عنوان « حاتجن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز » :

حاتجن ياريت يا خوانا مارحتش لندن ولا باريز

دى بلاد تمدين ونضافه وذوق ولطافة وحاجة تغيظ

ملاقتيش جدع متعافى وحافى وماشى يقشر خص

ولا شحط مشمرخ أفندى معاه عود خلفه ونازل مص

ولا لب أسمر وسودانى وحمص وانزل ياتقزقيز

حاتجن ياريت ياخوانا ما رحتش لندن ولا باريز

ولا حركة فى نص الليل دايرة بالخيل وساحبها بوليس

قدامها جدع متجرجر وشه معور قال دا عريس

الخلق أهى بتتجوز واشمعنى إحنا ما فيش تمييز

حاتجن ياريت يا خوانا ما رحتش لندن ولا باريز

وانظر من هذا النمط أيضاً زجل « الفاتحة لمحمد على » وزجل « يا ولاد الحلال » وتتكرر فى نص مشهور له لازمة تقول « يا أهل المغنى دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله » وزجل « يا قلبى » وهو يبدأ بالدور ثم يعقبه قفل :

لما فرق قلب العاشق   اللى أنا أهواه

الحسن جنة لو يجمع   الأدب وياه

وفى بعض الأحيان، يكون هناك تكرار للقفل، لكنه ليس ثابتاً، ولعل

أوضح نماذجه زجل ساخر عنوانه: «حموات مودرن وترللى» يقول فيه:

أقـــول لـــك إيــه تقـــولـى ـــــــــ حـــموات مـــودرن وتـــرللى

حـــمـــوات زمـــان كـــانـوا الواحـــدة تـصـــوم وتصـلـى

ومن الحـــســـين للمـــدبولى.... للمـــتـــولـى

عـــشت ورأيت حـــمـــوات الـيـــوم قـاعـــدين بالـكوم

مـتلطعين بمـــايـــوه نـــصـــين فى سـيـــدى سـاتنلى

يـجى ابنـهـــا بشـىء لمراتـه عـــايـزاه رخـــره

وع الخـــصـــوص لو كـــان صنف الروج والبـــودره

تبـــدأ تـلـمـع ضـــوافـــرها الحـــمـــر العـــشـــره

مـــعـنـاها نيـنتك لا ح تـطـبـخ ولا حـــاتـغـــسـللى

إلى أن يقول فى ختام الزجل:

بيـت فـيـــه حـــمـــا عـــمـــره مـــا تبطل منه الهـــوجـــة

ولـــو تـــكـــون أم لـــفـــندى ولا الـــزوجـــــــــــة

العـــيـلة تتـــمـــنى رضـــاها ودايمـــاً عـــوجـــه

عـــوجـتـهـــا أمـــا الأفـــرشكا ـــــــــ أو عـــــشـــمـــــانـــــللى

أقـول لك إيه ولا تـقـوللى ـــــــــ حـمـوات مـودرن وتـراللى

ومن هذا القبيل أيضاً «فلوس الست» ومطلعها:

فلوس الست فلـــوس الست ـــــــــ هيـــه اللى عـشـانهـــا أنا تجـوزت

وهذا المطلع يمثل الركيزة المتكررة مع كل قفل، وبه أيضاً تنتهى القطعة:

تعيش وياه ع العيش واللفت   فلـوس الســت فلـوس الست

هى اللى عــشــانهــا أنا اتجــوزت

فـــلـــوس الـــســـت

ولبيرم زجل جميل عنوانه «الخالق الرزاق» ـ يبدو للوهلة الأولى وكأنه تقليدى البناء، لكن هيكله يتضمن جزئيات تجعل منه صورة مبتكرة حية:

طـالـبـين من الـطـبـــــاخ   يطبـخ حـــمــــام وفـــراخ

على شــرط من غـــيــر نار   لأن ســـــيـــــــد الـدار

مــن الحــــــــــــرارة داخ

الخـــــــــالـق الــرزاق   قـــال لـلـحـــرارة تـزيـد

عـــاشــــان يطيـب الموز   ويشـــهـــدوا العناقـــيـــد

ويـنـضـج الـرمـــــــان   وتســـتـــوي الكيـــزان

ولمين؟ لناس قـــاعــدين   مـضـمـضـمين سـاخطين

يقـــولـوا: حـــر فظيـع   وجـــــو زفـت شـنيـع

زيــدهــم يــارب بـــواخ

خــــيـــرات بـلا أثمان   توهبـــهـــا يا منـان

لـلـكافــــر الإنســـان   الملـعـن الكـفــــران

في يوم يقـــول حـــران   ويـوم يـقـــول بـردان

والكلـب والتـعــبـــان   والبـق والـفــيـــــران

لا يجـــيــبـهـــا فـــوقنا طراخ

أو ننـقـلـب أمـــــســـاخ!

فهذا التشكيل غير مألوف فى الزجل الأندلسى، بمعنى أننا نفتقد هنا ركيزة «القفل» الأساسية، ذات الأجزاء المتساوية والقافية الموحدة، ولا تتساوى الأدوار فى هذا الزجل، أو تلتزم بنمط تقفية متوائم.

القصيدة الزجلية عند بيرم

تطلق تسمية الزجل الآن، على الشعر غير المعرب، الذى تراعى فيه وحدة الوزن والقافية، وهذا خلافاً لما هو معهود عند «أبى بكر بن قزمان» فى كل ديوانه، وخلافاً لما يرد لزجالى الأندلس، من نصوص فى الكتب التى اعتنت بهذا اللون، مثل «المغرب فى حلى المغرب»، و«المقتطف من أزاهر الطرف»، و«بلوغ الأصل فى فن الزجل»، و«عقود اللآل فى الموشحات والأزجال»، و«العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات».. إلخ.

ولكننا فى المقابل، نجد فى قصائد «العاطل الحالى» عبارة هامة تأتى فى معرض الحديث عن نشأة الزجل:

«وأدى ما نظموا الأزجال جعلوه قصائد مقصدة، وأبياتاً مجردة فى أبحر عروض العرب، بقافية واحدة كالقريض، لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامى، وسموها القصائد الزجلية» وذكر من أمثلته زجلاً لمدغليس:

مـضى عنى من نحبو وودع
ولهيب الشوق فى قلبى قد أودع

لو رايت كيف كنا نشايعوا بالعين
وم ندرى أن روحى نشيع

من فظاعة ذا البصير كنا نعجب
حتى رأيت أن الفراق منو أصعب

لس نشك أنو حمل قلبى ماعو

فايش ذا فى صدرى يضرب ويوجع

لا صبر عنى ولا نوم ولا عيش

ولا محبوب قل لى: لى حيلة نرجع

وأورد لمدغليس كذلك عدة قصائد زجلية من هذا الطراز.

أما «ابن خلدون» فنص ما قاله فى هذا الصدد:

«وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد، هى فن العامة بالأندلس من الشعر، وفيها نظمهم، حتى إنهم لينظمون بها فى سائر البحور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامية، ويسمونه الشعر الزجلى» وضرب من أمثلته عندهم:

دهر لى نعشق جفونك وسنين

وأنت لا شفقا ولا قلب يلين

حتى ترى قلبى من أجلك كيف رجع

صفة السكة بين الحد أدين

الدموع ترتش والنار تلتهب

والمطارق من شمال ومن يمين

وابن خلدون «توفى سنة ٨٠٨ هـ» متأخر بأكثر من قرنين عن زمن «ابن قزمان» و«مدغليس» وأضرابهما، وعبارته ـ على العكس من كم الصفى الحلى ـ لا تنسب شكل القصيدة الزجلية لهؤلاء المتقدمين من الزجليين، ولنا أن نسلم عل كل حال بما نسبه الحلى من قصائد زجلية عدها من نظم «أبى عبدالله مدغليس»، خاصة وأنه حدد بصورة جازمة أن ديوانه يضم

« ثلاث عشرة قصيدة منها، « على أوزان العرب » وهو لم يكتف بذلك، بل جعل التنويع فى القوافى، مرحلة تالية لقصائد الزجلية موحدة القافية والوزن :

« وهذه القصائد لما كثرت واختلفت، عدلوا عن الوزن الواحد العربى، إلى ترقيع الأوزان المتنوعة، وتضعيف نزومات القوافى، ليكون ذلك فنّاً لهم بمفردهم، وذلك لأنهم لما لحنوا تلك القصائد بألحان طيبة السماع، رائقة فى الأسماع.. وضعوا على وزن كل جزء منها كلاماً يوازنه فى الثقل والخفة، ويقوم مقامه عند الترنم والغناء، وسموها فى اتصالها بأقفال الزجل : الخرجات، ومع تجريدها عنها ملا الزخمات، وسموا ما قبلها بالأغصان والأقفال، ومجموعها بالأبيات، ثم خالفوا بين الأوزان، من غير أن يخسروا الميزان، فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع، بحسب التطيع والتفريع، والترصيع والتصريع.

هذا نص كلام « الحلى » وفيه ما فيه مما يثير الحيرة، ويبعث على التساؤل، وبعيداً عن الخوض فى التفصيلات.

فإننا نتفق مع قول « د/ إحسان عباس » منه أن :

« بحث « الصفى الحلى » فى الأزجال، مفيد من بعض نواحيه، غير أنه مليء بالأوهام، الناجمة عن البعد المكانى، وعن التباين فى اللهجات.. وآخر وهم وقع فيه « الحلى »، وهو أنه عد قصائد « مدغليس » الثلاث عشرة التى وجدها فى ديوانه أزجالاً، ولم يتنبه إلى أن الأندلسيين كانوا يسمون هذا اللون : شعراً ملحوناً، وأن الزجل لديهم ذو دلالة مخالفة ».

وقد آثرنا نحن أن نسميه بالقصائد الزجلية أو بالشعر الزجلى ـ بحسب ما سماه « ابن خلدون » ـ واعترناه شكلاً من أشكاله، فأين هو من إنتاج بيرم؟

إن الثابت فى أن شاعرنا كان يؤثر التلوين القوافى، ولكنه كتب مع ذلك

عدة قصائد زجلية، منها قصيدته «القنال» وتتكون من ثلاثة عشر بيتاً، على قافية الباء كلها، ومنها قصيدة «الدبلوم» التى يقول فيها:

يقول الفتى التلموذ بتاع المدارس

العايق الكابتن بتاع التيم

يا من يبادلنى وياخد شهادتى

بجلبية ولا بالطو قديم

واخد شهادتين ابتدائى وثانوى

ومش عارف أكسب ولا مليم

إلى أن يقول:

حافض بروجرام الصياغة الموضب

توضيب مهندس مستخبى لئيم

يطلع التلميذ بين البنت والولد

لا هو صاحب صنعة ولا هو غشيم

ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة زجلية «من الوافر» فى «حرب الترك والروم» ومطلعها:

أصلى على النبى العربى محمد

وأسمى ع المسيح عيسى النصارى

يقول المصطفى الغازى حبيبى

وسيف الشرق من طنطا لبخارى

بعت الجـــيش يا جنـرال مـــخـــالى

رجع لـك عـــيش ملدن فى الـغــــرارة

المربعات والمخمسات وما شاكلها

لسنا هنا بصـدد التـاريخ لهـذه الأشكال فى الأدب العربى، لأن الشـغل الشاغل فى هذه الكلمـة حـول أشكال الزجل عند بيـرم التـونسـى، الحـديث يقتضى، فيما نتوهم، التعريج على المربعات والمخمسات فى الشعر العامى ومعرفة ما إذا كانت من الزجل أو لا.

وهذه النقطة الأخيرة ترتبط بدورها بمكان تلك الأشكال «المحدثة» فى الشعر بعامة، وهى قضية طرحت منذ القرن الثانى الهجرى، عندما بدأ شعراء مثل «بشار بن برد» و«أبى العتاهية» و«أبى نواس» و«أبان بن عبدالحميد اللاحقى» يجددون فى كل شيء: الموضوعات والصور والديباجة وكذلك الشكل.

وقـد نسـبـوا «لبـشـار» أنه كـتب المربع والمخـمس، كـمـا ترد فى بعض مخطوطات ديوان «أبى نواس» مخمسة فريدة فى بابها.

أما «أبان» فإن «ابن النديم» يقول: إن أكثر شعره مزدوج ومسمط.

وأما «أبو العتاهية» فقد نسبوا إليه أنه قال:

للـمـنـون دائـــرات يدرن صــرفــهـا

هـــن ينتـقـــينـــنا واحـــداً فـواحـــدا

وقد درجوا على الاستشهاد بهذا الشاهد فى مجال الابتكار العروضى، ولكنه فى الوقت ذاته شاهد مبكر - إن صحت نسبته «لأبى العتاهية» على التحرر فى القافية منذ ذلك التاريخ، والمسار لهذه الأشكال - ولأشكال أخرى من الجنس ذاته كالمسمطات مثلاً - ظل محكوماً عليه، على كلٍ، على اعتبار أنه من ظواهر «الضعف».

بيـرم بـين «زجالى» عصـره

بقلم: فـؤاد قـاعـود

إذا نحيت جانبى، المشكلة التى لم أجد لها حلاً فى حياتى، وهى التفريق بين الشعر المكتوب بالعربية المصرية وما يسمى بـ... «الزجل».. وهو الصفة التى جاءت فى عنوان هذه الورقة «العنوان اقترحته مسئولة فاضلة عن هذا المهرجان» فإننى أبادر إلى القول، بأن مكانة محمود بيرم التونسى بين زملائه من معاصريه.. هى بدون أدنى شك.. مكانة الشمس، بين الكواكب التى تدور حولها.

لقد سبقه فى هذا الفن عمالقة، من أمثال إمام العبد، ومحمود رمزى نظيم، وعاصره فطاحل، من أمثال بديع خيرى، وسعيد عبده، وغيرهما.. ولكنه ظل أعلى قامة من الجميع.

لقد كان بيرم شاعراً لمرحلته ولمراحل أخرى، جاءت بعده، مثلما كان مواطنه سيد درويش، فى مجال الموسيقى.

لست مجبراً على تقديم مقارنات، لنماذج من كتابات الآخرين، وأخرى لبيرم فى هذه الورقة الموجزة، ومن يريد أن يفعل ذلك فليتفضل.. أما أنا فيكفينى القول.. بأننى لم أصدر أحكامى عن جهل بأعمال من ذكرت أسماءهم.

ولا أريد أيضاً لهذه الورقة، أن تتصدرها عناصر الموضوع، ثم تمضى فى سرد أكاديمى.. فأنا معادٍ لهذه الطريقة.. كما أننى كما يعلم الجميع.. رجل.. لم يتعلم أبداً!

هناك شيء آخر.. لقد كان عبدالله النديم هو الرائد الأول.. ولكننى أجسر على القول، بأن القيمة السياسية الكبرى، التى مثلها النديم، ودوره البطولى فى الثورة العرابية، هما العاملان اللذان صنعا، تلك المهابة التى استحقها عن جدارة فى نفوسنا.. ولكننا إذا ما ووجهنا بمقارنة بين شعر الرجلين، فأنا فى هذه الحالة.. وبراحة ضمير.. أضع بيرم بوصفه شاعراً.. فى مكانة أعلى.

ولابد لى لكى أدلل على هذا الحكم، أن أتطرق لقضية هامة، تتعلق بطبيعة الفن.. لنسأل أنفسنا.

ما هى أهم خصائص الشعر الجيد؟

للإجابة على هذا السؤال أقول:

إن أهم هذه الخصائص، هى المتعة الساحرة، التى يمنحها الشعر الجيد لروحنا.. وأنا لا أستطيع وصف طبيعة هذه المتعة بالكلمات.. كم أن الدراسات العويصة لعلم الجمال، لم تتوصل لتوصيف قاطع، يحدد طبيعة هذه المتعة.. ومع ذلك فإن هذه المتعة المجهولة الكنه، حقيقة لا تخطئها الروح فى الشعر الجميل.

إن أكثر أعمال بيرم من ذلك النوع اىراقى.. إنه يخرج من قلب الشاعر كالسهام المجنحة، ليرشق فى قلوب المتلقين، دون أدنى انحراف.

يقول فى قصيدة عن الغربة فى فرنسا:

قضيت حياتى غريب فى أرض فرنسا

يا ويله من يدخل فرنسا غريب

لقيت كلام القوم شهد مكرر

لكن عيونهم تشتعل لهاليب

مليـــون أوتيل مـفـتــوح يتــاوى جـتـتـنـا

وخـــــدامـــــينهـــــا كـل واحــــــد ديـب

يامــا انجليــزى اتشــال بدفــتــر شــيكـاته

ويامــــــا هـنـدى رجــــعـــــوه سـنـديـب

من راح لـهـم غـــدوه بـنـص الــيــومــيـــه

بـشــــــربـه ســـــايطـه والفــــروته زبـيـب

كـــام مــغــربى مــسلم نطق بالشـــهـــادة

ويامـــا جــــيـــرمــــان صلبـــوا تـصليـب

أتـعس عــــبــــــاد الله هـنـاك الأجـــــانب

أقـــولهـــا والمولى عليـــا حــســـيـب !!

وفى قصيدة أخرى، بالغة الروعة بعنوان «عزرائيل» وهى رؤية شعرية عميقة ومؤثرة، تقف بجدارة على قدم المساواة، بين أعظم قصائد الشعر العالمى.. حيث يتخيل الشاعر عزرائيل وقد أتاه فى منامه، على هيئة خواجة، يحمل ملامح مشتركة من كل دول أوروبا، التى سيطرت جاليات منها على مقدرات مصر، فى ذلك الوقت.. فقد كان هؤلاء الأجانب، هم أصحاب البنوك، وسماسرة البورصة ومالكو أهم المصانع.

لقد نسوا وهم رعايا دول أوروبية مختلفة، كل تناقضاتهم، وتحالفوا على استغلالنا، والتحكم فى اقتصادنا وحياتنا.. وفى القصيدة جو سحرى سريالى، أبدعته عبقرية بيرم الشعرية.. فقد كان بيرم فى هذا النص، سابقاً بشكل مستقبلى، كل نماذج الإبداع المصرى الحديث، بأكثر من نصف قرن:

ف النوم رأيت عزرائيل

مركيز أوزوباوى

ضوفره انجليزى طويل

معووج وسبعاوى

وناب يشيل ألف فيل

أزرق فرنساوى

والفم يبلع قبيل

فى مجره نمساوى !

* * *

عليه قميص من سواد

فاشيست طليانى

وجنبه منجم حصاد

من صلب جرمانى

وف خرجه زواده وزاد

من بحب بريطانى

ومعاه خناجر بولاد[1]

من دقه يونانى !

* * *

(١) بولاد.. فولاذ.

قريت عليه السلام — قام رد بلغارى

طلبت منه الكلام — كلمنى بافارى

شاورت باليد قام — شاورلى هنغارى

صحيت أنا م المنام — أقرض ف أظفارى!!

لقد استيقظ من غفوته، مذهولاً قارضاً أظفاره، فى قلق ورعب، حيث تجسدت له السيطرة الأجنبية، المتعددة الجنسيات، جامعة كل مفردات قوتها الجبارة، فى فرد واحد.. ولن يكون هذا الفرد سوى «عزرائيل» نفسه، حيث من المؤكد، أننا سنلقى حتفنا على يديه.

هذا هو الشعر الخالد الذى لن يموت، لا لمضمونه، ولكن لما هو أهم، وهو الإبداع الذى يقدم فى طيه المضمون.. إنه سحر الشعر الخالد الباقى من عصور البشرية السحيقة، حيث كان السحر، واقعاً ملموساً فى الحياة البدائية للإنسانية، كما كشف لنا علم الأنثروبولجى.. لقد خرج الفن من السحر، ثم حل محله، فبقيت آثار منه فيه.. وتظهر هذه الآثار فى أعمال المبدعين، بدرجات متفاوتة ولكنها تتجلى بقوة فى أعمال العباقرة.. هذه هى المتعة، التى لا تخطئها الروح فى شعر العظماء.

هناك ميزة أخرى، يتميز بها ذلك الشعر الملهم.. هى أنه شعر لا يموت بموت المناسبة التى قيل فيها.. وحتى وإن كان المضمون الذى يحمله ذلك الشعر، لم يعد مما يهتم به الناس الآن.. إلا أن السحر، الذى أودعته العبقرية

فيه أثناء خلقه، يظل يانعاً دانى القطوف!

هناك أمثلة كثيرة، فى إيداعات بيرم: تحمل، هذه الخاصية.

من هذه الأمثلة، مقطوعة بالغة القوة، كتبها حين أراد بعض الرادكاليين الليبراليين المصريين فى العشرينيات فى هذا القرن، الدعوة إلى إقامة جمعية تعاونية أهلية، تنشأ وتدير جمعيات تعاونية استهلاكية، لحمية الجماهير من الجشع والاستغلال، مما أثار السفارة ابريطانية، الحاكمة لمصر فى ذلك الوقت، والتى قالت إن نظام الجمعيات التعاونية، هو نظام اشتراكى، سيفضى بالضرورة إلى الشيوعية الملحدة، فى بلد الأزهر الشريف!.

وبإيمائة من الإنجليز قام.. للأسف الشديد.. أحد رجل الأزهر الموالين للاحتلال ليفتى بأن الجمعية التعاونية الاستهلاكية، هى كفر بالله، ومروق عن الدين!

وقبل أن أختار لكم بعضاً من الكلام المعجز، الذى جادت به عبقرية بيرم، فى هذا الأمر، أريد أن أوضح شيئاً.. يعرف أبناء هذا الجيل، أن الجمعيات التعاونية الاستهلاكية.. نشأت.. ونجحت.. وخدمت.. ثم شاخت وفسدت.. أى أنها كظاهرة أتمت دورتها الجدلية كاملة.. وعلى الرغم من ذلك، ظل شعر بيرم بعد انتهاء المناسبة، وبعد اكتمال دوره الظاهر.. قويّاً ومبهراً!.

يقول بيرم، مخاطباً ذلك المعمم، الذى انبرى مدافعاً، عن وجهة نظر الاحتلال، مبيناً له الشريعة الإسلامية الصحيحة، التى يتناساها:

لا ف الجوامع رأيت مثلك ولا ف الدير

عالم ومسلم وبتعارض ف فعل الخير

مادام فضيلتك بتاكل كستليته وطير

خلى الدريس والدره والفجل للخرفان!

* * *

طب وانت مالك بتتفلحس وتتفلسف
وتخش ف اللى ما هو لك ليه وتتكشف
هيه نهار البلد دى لما تتبلشف
ح يجردوك م القاووق والجبه والقفطان !

* * *

لا والتلامه بتستشهد لنا بالدين
إنه أمر يبقى نص المسلمين جعانين
إن كنت فاكر شريعة العدل عن لينين
أنظر شريعة نبينا نازلة ف القرآن !

* * *

كان النبى والصحابة يقعدوا ع الأرض
ما فيش لهم حد لا بالطول ولا بالعرض
متجمعين.. والغنى عند الفقير له فرض
والكل للكل إلا ف الحرام إخوان !

* * *

ولما تتوزع الحنطة وصاع التمر
كان اللى ياخده بلال قد اللى ياخده عمرو
والأمر لله لوحده.. هوه صاحب الأمر
ينزل سماوى لا ديكريتو ولا فرمان !

ويقول أيضاً، عن أعضاء المجالس النيابية فى عهده، حيث يقدم بيرم هنا نموذجاً حيّاً، ما زلنا نراه بيننا بعد مرور عقود كثيرة على رصده له:

ف البرلمان اللى فات عدينا كام سمسار
السمسرة صنعه أصلى.. والنيابه ستار
سمسار معاه الحصانه.. والحصانة جدار
يستر جرايم تدخل مرتكبها النار!

* * *

سمسار ف جيبه قضايا الناس ف أجنده
عن عمده ينشال وغيره يتعمل عمده
ومهندس الرى يترحل لأوغنده
وإذن تصدير يصدر ألف طن خضار!

* * *

سمسار بهيبه وكرامه يدخل الوزارات
يقفوا له صفين من بهوات ومن باشوات
ويعين ابنه الجهول فى أرفع الدرجات
ولا تقولش الحكومة.. موظفينها كتار!!

* * *

وفى عمل آخر بعنوان «المنبوذين» حين اشتهرت حملة غاندى فى الدفاع عن منبوذى الهند، يقول فيه إن المنبوذين المصريين أكثر بؤساً.. ثم يدير بيرم

أمام عيوننا شريطاً سينمائيّاً، نرى فيه مشاهد متتابعة لقوافل التعساء، من الفئات المصرية فى ذلك الزمن، والناتجة عن التخريب غير الإنسانى، للمجتمع المصرى، من قبل الاستعمار الإنجليزى:

يا منبـوذين الهند كـفـوا دمـوعكم

دى مـصـر فـيـهـا المنبـوذين مـلايين

من منبـوذين حـافـيـين يلمـوا سـبـارس

ومنبـوذين مـاسـحـين جـزم دايرين

ومنبـوذين شـبـان مـعـاهم شـهـايد

حـرم عليـهم يدخلوا الدواوين

ومنبـوذين.. نسـوان.. وظابط مـبـاحث

داير وراهم من كـمـين لكمـين

ومنبـوذين ف البـيت عـشـاهم فـلافل

فى العـيـد.. وأيام السنة جـايعـين

يا غـاندى يكفى صـوم تعـالى بلدنا

شـوف اللى فـيـهـا من زمـان صـايمـين

بلد دهبـهـا انشـال ودهبـان حـالهـا

ولسـه فـيـهـا الإنجليـز قـاعـدين!!

* * *

وعن البيروقراطية، الباقية فى مصر منذ آلاف السنين.. إلى الآن.. يستعرض بيرم أضابير البيروقراطية، المركونة فى الأراشيف، منذ نصف قرن، دون بت:

في دى الدوسيهات أشغالك وأشغالى

بقى لها خمسين سنة فى وضعها الحالى

فيها معاش أرمله قالت يابو عيالى

وعرض حال شاب بائس م العمل خالى

ومشكلة وقف فاتها خورشيد الوالى

حاططها صاحبك وبيقول لك ونا مالى

دا حسنى بيه المدير العام باعتهالى

ولسه عايزه لها إمضة مستشار عالى

آدى النظام اللى خارب كل بيت مالى

ومركب الفقر ُمثالك وأمثالى!!

ولا ينسى بيرم العظيم، أثناء المسح الذى يقوم به، لسلبيات المجتمع المصرى، أن يبدع قصيدة عن الصحافة.. وعلى الرغم من أنه أحد النجوم المتلألئة فى سمائها، لكنه لم يعفها من العقاب على سلبياتها، وهو يشير بفهم ملهم، إلى الأصل السماوى للصحافة، حيث إن الله عز وجل هو الذى أصدر أول الصحف.. ويتعجب بيرم من تدهورها، بالرغم من نشأتها السامية!:

بياضها الأبيض الناصع ف طهر السيده العذرا

وأول من بدأ بيها إله العزه والقدره

ومن سـابع سـمـا نزلت   لنا نشـره ورا نشـره
فـسـبـحـان الذي أوصى   وسـبـحـان الذي أسـرى!

* * *

شـوف النازله من العـالي   بقت عـاليـهـا سـافلهـا
لصـوص السـمـسـره والمال   بأمـوالهـا تشـغلهـا
ويوم القـرش يحـيـيـهـا   ويوم القـرش يقـتلهـا
ولما تتـوب وتتـعـفـف   تروح تعلن عن الخـمـره!

* * *

ولابد أن أذكر هنا، أن علاقة بيرم بالصحافة انتهت نهاية مأساوية.. حيث طرد من الجريدة اليومية القومية الكبرى، التى كان يعمل بها، وقام بطرده كاتب أغانى متوسط القيمة، يعمل رئيساً للتحرير.. ولم يعترض أحد!!

ولا يدهشنا هذا الأمر.. فى مجتمع جاحد.. ومعادٍ.. لكل ما هو أصيل وجميل.

ولكن حب بيرم الذى لا يحد لوطنه، لم ينقص ذرة واحدة إزاء العوائق التى ألقيت فى طريقه.. ويظل يقوم بدوره العظيم فى تغذية الوجدان المصرى، بالإبداع الشعرى البالغ الرقى، والذى يقوم فى نفس الوقت، بدور تنويرى باهر.

ويلخص بيرم فى موال مؤلم، وفى وقت مبكر، العلاقة الحقيقية.. بين الغرب وإسرائيل.. دون أوهام.

فيقول مخاطباً إسرائيل، بلسان الاستعمار الغربى، الذى زرعها، والذى سيحمى أفعالها الإجرامية، على المستوى الدولى:

وقـــالـوا يا إســـرائـيـل ملكـك مــا لهش حـــدود
والمسـلمـــين اللى حــولك من جـيـــرانك.. دود
أمـــا الســـلاح تحت أمــرك بـالبـــلاش مـــوجـــود
لو تـدبـحـى المسـلمــــين واحـــــد ورا الـتــــانى
مــين اللى يحكـم عليكى والأحـــبـــة شـــهـــود!

* * *

وعلى طريق التنوير، والتثقيف السياسى، يقدم بيرم عملاً عن رأس المال الجبان، الذى يرتعش من أية اضطرابات بسيطة، متوهماً، أنها الضربة القاتلة التى ستنزل على أم رأسه، فى أية لحظة!.. ومن نوعية المخافة التى اختارها بيرم للتدليل على ذلك الجبن.. ندرك، دون أن يخبرنا الشاعر صراحة، بأن رأس المال لا يحس الأمان بسبب شعوره الداخلى بأنه لص!:

جـــبـــان يفــزع ويتـــخـــبى إذا هـب الـنـســـيـم هـبـــه
ولما تـعـــــصـف الأريـاح يـخـلـي حـــبـــتـــه قـــبـــه

* * *

ولما يـقــــولـوا دي مـظـاهـره بـريـئـــــة من بـنـات طـاهـره
بـنـوك الـقـطـر والـقــــاهـرة يـحـطوا الـقـــفـل والـضـــبـــه!

* * *

ولـو عـــــيـل بـزمــــــاره نـفـخ فـي أيـهــــا حــــــاره
يقــول الـلـيـلـه فــيـــه غــاره ونـا الـلـي ح آكـل الـضـــربـه!

* * *

خطيب يخطب ف شيء تاني ف موضوع مصري سوداني
تقول البورصة آه ياني ويا ويلي من الخطبة

* * *

تجاوبها برص تانيه ولو في آخر الدنيا
وتتراذل بريطانيا وأمريكا وأوروبا !!

* * *

وفى عمله الفذ .. «توت عنخ آمون» .. يلطم بيرم المصريين بدافع الحب الجارف، كما تلطم الأم ولدها، لكى تدفع به إلى الأمام .. و«توت عنخ آمون» قصيدة، قد لا يوافق على نشرها .. رؤساء تحرير الصحف الحاليون .. بالرغم من مرور أكثر من ستين سنة على كتابتها، وذلك لأن كلام بيرم فى هذه القصيدة، سيجيء على «الدمل» كما يقول المصريون، فى فصاحة وبلاغة نادرتين.

يقول بيرم عن اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون مخاطباً فرعون:

فى عهد ما كتفوك ف القبر يا فرعون
داست بلادك دول من كل شكل ولون
وخلصوا منا تار موسى وتار هارون
وبعد جور الزمان واللى جارى فينا
ظهرت لما بقى لك ف المنامه قرون!

* * *

فى مصر كنت الملك لك جيش ولك حاميه
وف دوله غير دولتك .. ما تتعمل موميا

وأمــه غــيــر أمــتك.. مــا تزرع البــامــيــه

ولما خـــشـــوا عليك المقـــبـــره يلاقـــوك

نـايم مــفــتـح.. ولا كن فى بلد عــمــيـــا !

* * *

وهكذا يجيء إبداع بيرم المتميز، وهو يحمل دائماً مضموناً وطنيّاً وثوريّاً أصيلاً.. ولكن المضمون الوطنى، لا يكفى لخلود الشعر، كما لم يشفع للنديم دوره المبهر فى الثورة العرابية، فى جعله أكبر الشعراء.

لقد كان مضامين شعر بيرم، كلها تصب فى تيار حركة التحرير والتنوير، التى حمل مشاعلها، أفذاذ من أبناء الوطن من نهاية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين.. وكان بيرم، فارس الحلبة لحقبة كبيرة، من عمر هذا الوطن.

ونعلم جميعاً أنه حكم عليه بالنفى.. ولولا أسباب بيروقراطية، فى مجال العلاقات الدولية وقت ذاك.. لتمت تصفيته الجسدية دون إمهال.

ولا يقول أحد، إن السبب فى هذا النفى، هو مجرد المضمون السياسى للشعر، الذى هجا به بيرم العائلة المالكة، فلو جاء هذا الهجاء.. فى شعر ركـيـك وباهت.. لما اهتم به أحـد.. ولما اهتـزت له الدولة على أعلى مستوياتها.. ولما تزلزلت بفعله قوائم العرش فى مصر.

لم يكن بيرم متضرراً فى مواجهته فقط لأعداء الوطن، من الإنجليز والسرايا.. فقد كان له بجانب ذلك، عداء أرباع المواهب، لذين يفوقون الهاموش عدداً فى كل العصور، وفى كل المجالات، والذين يفرضون غوغائيتهم فى كل محفل، جاهدين بكل ما لديهم من إحساس بالنقص والدونية، فى محاولات دنيئة، للتقليل من قيمة الموهوبين، ولعرقلة بروزهم بكل الوسائل

المنحطة، وهى الضريبة التى فرضها الله على عباده، الذين منحهم هبة التفوق.

يقول سيجموند فرويد.. بلسان حال هؤلاء الحاقدين، عندما يظهر بينهم شخص متفوق:

«نحن نعلم أنه متفوق.. ولكن.. فليأخذ تفوقه معه ويذهب إلى الجحيم»!.

وقد عانى بيرم أكبر المعاناة، من أشكال النكران والجحود التى حاصرته.. وقد كان ذلك مفهوماً جداً، بالنسبة لشخص كبير.. يتمتع بموهبة كبيرة.. لم يتحملها الكثيرون.

ويجرؤ أحد كبار المغتاظين من موهبة بيرم، على الدعوة لتنصيب شخص باهت الموهبة، أميراً على الزجالين.. يحدث ذلك، فى ذروة عنفوان موهبة بيرم المتقدة، مما ينتج عنه، ذلك البيت.. الشديد المرارة.. الذى يقول فيه:

ويبقى ابن أم بثينة أمير.. ونا.. م الرعيه!

ولبيرم أعمال أخرى مجيدة، لم يتسع الوقت لعرضها، وهى مقاماته الفريدة، وقضية الاجتماعية المعجزة، والتى لم يأت أحد من بعده بنظير لها.

تبقى قصيدة، لابد من اقتحامها، لكثرة ما تحملت من مغالطات ومن أحكام جائرة، وهى التفضيل غير العادل، للشعر المكتوب بالفصحى الرسمى، على الآخر المكتوب بالعربية المصرية.

ومن حق أنصار الأخير، أن يقولوا بأن شعر العربية المصرية، هو الأكثر قيمة، لأنه يكتب باللغة الحية الفاعلة فى حياتنا، والسائرة نحو تطور دائم.

أما أنا فأقول: إن الشعر هو الشعر.. أيا كانت اللغة أو اللهجة التى قيل بها.. نحن لا نستطيع أن نفضل قصيدة فرنسية على أخرى إيطالية أو إنجليزية بسبب اللغة.. إن الفيصل فى تفضيل شعر على آخر، هو القيمة التى عليها

موهبة الشاعر، وهو القدر من السحر الجميل، الذى منحته لروحنا القصيدة، مهما كانت اللغة المكتوبة بها.

ولذلك فأنا لا أرى أى خطأ فى ن أقارن بين أعمال بيرم المصرى، وبين أعمال تشوسر الإنجليزى أو دانتى الإيطالى أو ابن الرومى العربى

إن المفاضلة بين بيرم، وبين ما يسمون بـ «زجالى» عصره، ليست إلا حصراً غير مبرر، فى ركن واحد من أركان المكان الأربعة.

لهذا.. فأنا أرى أن المفاضلة يجب أن تكون بين بيرم، وبين كل من عاصروه من شعراء، بما فيهم شعراء اللغة الرسمية.

إن العربية المصرية، التى يكتب بها بيرم وشعراء آخرون ليست لغة أجنبية عن العربية.. ولكنها لهجة فقط.. لهجة تحمل بعض الاختلافات الطفيفة.. وأزعم أنها أقرب اللهجات إلى اللغة الأم، وأن الفارق بينهما ليس إلا فارقاً فى النطق فقط.. إن المترادفات وطريقة بناء الصور الشعرية وبحور النظم عند شعراء العربية المصرية.. هى عربية.. عربية.

كنت قد قلت فيما سبق، إننى لن أعقد مقارنات بين نماذج لبيرم ونماذج لآخرين.. ولكنى فى نهاية هذه الدراسة، وجدت إغراءً كبيراً فى أن أرجع فى كلامى لمرة واحدة فقط.. والذى جعل ذلك الإغراء شديداً، هو أننى سأقارن بين عملين شعريين فى موضوع واحد.. أولهما.. لأكبر شعراء الفصحى أحمد شوقى.. والآخر لبيرم التونسى.. وسأحاول أن أنتقى بما بدا لى، أنه أهم الأبيات والمقاطعات، التى جاءت فى القصيدتين.

يقول شوقى فى الزعيم الهندى الأشهر المهاتما غاندى:

بنى مصر ارفعوا العار

وحيوا بطل الهند

وأدوا واجـــــبـــــاً واقـــــضــــوا

حـــــقــــوق العلم الفـــــرد

أخـــــوكـم فى المقـــــاســـــاة

وعـــــــــــرك الموقـف الـنـكـد

وفى التـــضــــحـــيـــة الكبـــرى

وفى المطلب والجـــــــــهـــــــد

وفـى الجـــــــــــرح وفـى الـدمـع

وفى الـنـفـس مـن المـهـــــــــــد

وفـــى الــرحـــلـــة لـــلـــحـــق

وفى مـــــــرحـلـة الـوفـــــــــــد

قـــفـــوا حـــيـــوه عن قـــرب

عـلـى الـفـلـك ومـن بـعـــــــــــد

وغـطـوا الـبـــــــــــر بـالآس

وغـطوا البـــــحـــــــر بـالـورد

* * *

ســــلام الـنـيـل يـا غـــــانـدى

وهـــذا الــزهـــر مـــن عـــنـــدى

وإجـــــــــــلال مـن الأهـــرا..

م.. والـكـرنـك والـبـــــــــردى

ومن مشيخة الوادى
ومن أشباله المرد
سلام حالب الشاة
سلام غازل البرد
ومن صد عن الملح
ولم يقبل على الشهد
سلام كلما صليـ....
ت... عرياناً وفى اللبد
وفى زاوية السجن
وفى سلسلة القيد

ويقول بيرم:

السلام لك السلامه　　من هنا ليوم القيامه
ياللي أظهرت الكرامة　　بعد عهد المرسلين!
ياللي من لعبك بمغزل　　تطلع البورصات وتنزل
فوق دماغ.. لندن وتغزل　　لانكشير الغزالين!

* * *

فيلسوف ما يخيبش قولك　　كل فلسفتك في نولك
والتلاميذ اللي حولك　　بالمكاكيك شغالين!

* * *

لنجليــــز عـــــايشين ف لذه | عـنـدهـم أسـطـول وعـــــــزه
وأنت تـضـــــربهـم بمعـــــزه | ســـــــودا بـنـت أربـع سـنـين

* * *

من هنا تيـــــجي المقـــــالب | واللي مــغلوب يبـقى غـــالب
واللي مطلوب يبــــقى طالب | والهــــزيل ياكل الســـمين!

* * *

لنجليـــــز تاخـــد مـــا تدي | بالحـــــفـــــان من كل هندي
واتنبح صــــوتك يا غـــاندي | مـــا التـقــيــتش المنصــفين!

* * *

قــــول مــــادام الحق ضـــايع | والغـــرض بيع البــضـــايع
الحــــرام ســــاتر وســـايع | ولا نمـشي عـــــــــريانـين!

* * *

يا زعـــــيم الهـنـد صـــــومك | حــــب العـــالم في قـــومك
وانتــهت حــجـة خـصـومك | إللـي بـاتوا ملبـــــــــوخين!

* * *

كلهم واقـــعين في حــــيـــره | يعــقــدوا جلســات كـبـيـره
فـــوق مــوائد مــســتــديره | يعـني لســـــه مـــحلقين!

* * *

يغــضب الحـــاكم لنصـــحك | يحـبـسك ويعـود يصـالحك
وأنت تسـتـعـجب وتضــحك | ع الجـــبـــابرة القـــحطانين!

يحسبوك طالب جرايه ترعبك هزة عصايه
يلتقوك يا غاندي آيه في الجهاد صايم سجين!

* * *

كام زعيم ف الدنيا مثلك يرضى ياكل زي أكلك
ولا يلبس زي شكلك كلهم متحفلطين!!

* * *

فى كلمة سريعة عن الفرق بين العملين أقول:

إذا تجاوزنا عن الشكلية التقليدية، التى تلتصق بالشعر الرسمى العامودى كقدر.. وبين السهل الممتنع، الملازم لجمال العربية المصرية.

فإن شوقياً ذكر السجن ومرحلة الوفد ومعركة الملح والمعاناة، فى حياة الزعيم الهندى، بشكل عام وسريع..

أما بيرم فعلاوة على الشعر البالغ الجمال، فقد قدم تفاصيل كثيرة واعية، تؤكد معرفته الوثيقة بحركة «ساتيا جراها» التى تزعمها غاندى.. كما دل عمله، على متابعة مسئولة، لأحداث حركة النضال الهندى، ضد الاستعمار البريطانى.. وهذا ليس غريباً على شاعر مثل بيرم، تركزت كل همومه الحياتية، فى الدفاع عن قضية تحرير شعبه، من الاحتلال والتخلف.

ولا ينهى شاعر الشعب قصيدته الرائعة، دون أن يقتنص فرصة المقارنة بين.. غاندى.. الزعيم الناسك.. الذى ضرب المثل فى الزهد وإنكار الذات.. وبين زعمائنا الباشوات.. فهم كلهم.. «متحفلطين!» وهى مقارنة لن تخطر بالبطع على بال.. شوقى بك.. ربيب السراى.. الذى قال عن نفسه:

أأخون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا!!

ويقول شوقى قولته المشهورة: «إننى أخشى على العربية من بيرم!.. وأنا أرى أنه لم يخش على العربية.. بل خشى على نفسه!».

إذا كنت قد أعلنت فيما سبق، فى هذه الوريقات المتواضعة، أننى لا أعلى من شأن شعر على آخر، بسبب اختلاف اللغة أو اللهجة، ولكننى أفعل ذلك فقط، بسبب المتعة الروحية، التى منحها لنا الشعر، بما هو كذلك.

فإننى أقول:

أنا لا أعرف، مقدار ما لرأيى من قيمة عند البعض، كبيرة أو متواضعة ولكننى أعلنه مرتكزاً على قاعدة الصدق.. والرأى عندى بأمانة، هو أنه من الظلم مقارنة بيرم بزجالى عصره فقط.. ويجب مقارنته بكل من كتب الشعر فى مرحلته.. ولن يكون خاسراً.

وعلى هذا الأساس.. فأنا أعلن فى النهاية.. وبقوة.. أن بيرم التونسى هو أكبر الشعراء، الذين ظهروا فى ذلك النصف الأول من القرن العشرين.. على أرض مصر.

■ ■ ■

السخرية في أزجال
بيرم التونسي

بقلم: د/ كمال نشأت

يقول أحد الفلاسفة: لا وجود للضحك في الطبيعة.. فالأشجار، والحيوان، والجبال كذلك.. لا يضحك إلا البشر.. لا يضحك إلا الإنسان.

ونكمل فنقول وهو الساخر، وخلق النكتة الباعثة على الضحك، لأنه قد يضحك من غير نكتة، ولا سخرية لفظية، فوقوع شرطي بزيه الرسمي في طين الشارع، باعث على الضحك، والوقوع هنا حدث تم في الواقع، بغير إرادة قاصدة.

ولكن السخرية.. فعل عقلي فني إرادي، يستهدف الإضحاك لأسباب كثيرة، فهناك السخرية لعدوانية، وهناك السخرية التي تستهدف كشف العيوب، رغبة في الإصلاح، وهي موهبة خاصة يتمتع بها فنانون، ويحرم منها عدد كبير منهم، وهي ـ في أغلب حالاتها ـ تعتمد على المبالغة، وتجسيم العيوب، والرسم بالكلمات، مثلما يفعل فن الكاريكاتير، ولها وسائل خاصة في مجال الكتابة الفنية، ولقد عرف أدبنا العربي فن السخرية قديماً وحديثاً، ويكفي أن نشير إلى أن الجاحظ.. ناثراً، وإلى ابن الرومي.. شاعراً.

وفي هذه الدراسة، سنحاول أن نكشف هذا الفن، في أزجال شاعر الشعب العظيم بيرم التونسي.

على أننا ابتداء، لابد أن نشير إلى موهبة السخرية، تحتاج إلى ثقافة واسعة، وخبرات بالحياة متعددة، وروح مرحة، وذكاء لماح، وليس من شك، أن

هذه العناصر مجتمعة مع النشأة فى حى « السيالة » بالإسكندرية ـ وهو حى فقير أغلب ساكنيه من صيادى السمك ـ قدمت لبيرم المادة الخام التى اتخذ منها أغلب صوره الساخرة ـ فقد كانت حياة البسطاء من الشعب، الميدان الذى جال فيه قلمه.

إن السخرية، تهتم برسم واقع جديد، هدفه « الانتقاص » كفكرة عامة، وهى تعتمد أكثر ما تعتمد على الكاريكتير ـ كما سبق القول ـ وهى نوعان :

١ ـ السخرية الضاحكة.

٢ ـ السخرية المرة.

والسخرية الضاحكة، تلجأ إلى الرسم، معتمدة على المبالغة، وهى كثيراً ما تتحقق على مستوى « الهجاء » الشخصى أو « الهجاء العام » الذى يستهدف غرضاً إصلاحيّاً، وبيرم ـ كشاعر ملتزم ـ يعرف أنه إذا انتقد ساخراً فيستعرض للشتم، ولذلك يقول مؤكداً التزامه :

من قبل ما أكتب أنا عارف القول ضايع
والأجر بالتأكيد ذاهب حسب الشايع
والشتم حا يجينى موجر من واد صايع
مهما انكويت بالنار والزيت برضك فنان

فهو مثلا يتتبع زفة المطاهر، بكل تفاصيلها الشعبية، وهى احتفال تخطاه أبناء البلد الحاليون، ولم يعد له وجود منذ سنين عديدة، وأبياته التالية تسجله كعادة من عاداتنا الشعبية القديمة.

وبذلك أصبحت الأبيات وثيقة تاريخية، فضلاً عن كونها أثراً أدبيّاً مرموقاً، ومن خلال الرسم الكاريكاتورى بالكلمات، تتلاحق الصور لزفة

المطاهر، الدالة على عين لاقطة، ومعرفة أصيلة بعادات أولاد البلد، وروح ساخرة، قادرة على إشاعة الضحك:

بشوف يوماتي بعنيه … في السكة ساعة العصريه
موكب وفيه ١٠٠ عربيه … راكبين عليها عيال حافيين
تعدي قبله الحماله … والطبلة فوقها شغاله
والنقرزان والرجاله … من الفتوات الصايعين
وبعد منها جمل أزعر … وفوقه عبله مرات عنتر
قدامها شيبوب يتمخطر … وف وسطه طزينة سكاكين
بعدين تفوت الرفاعيه … المجذوبين والسطليه
والنشالين والحراميه … وبتوع أبو زعبل رخرين
وبشوف بقى آخر الزفه … حنطور عليه كشمير لفه
وعربجي ومملوك خفه … عليه زواق ورد وياسمين
وفيه ولد جربان أعور … قاعد يمخط ويبربر
وزر طربوشه أزعر … وكل حاله زي الطين
أبو الولد شايل الرايه … وأمه شايله الدفايه
والملح شايلاه الدايه … تطس في عيون الماشيين
يبقى الولد زي النسناس … وتخاف عليه من عين الناس
تعالى ساعدني بمداس … ورن أصحابنا تسعين
وبعد يوم من دي الغاره … تلقي المطاهر في الحاره

يعـــجن وسخ في الفـــخـــاره	وإديـه عـلـى الـوحـلـه لازقـين
والخـنـفـــــه في إيده تـلـعـب	أمــا الدمـــامل شيء أعـــجـب
القـــرد إن شـــافـــه يـهـــرب	ويفـــتـــخـــر ع البنأدمين
الواد بيــــجي حـــــدي بدي	والحـــاج عـــيسى الحـــلاق جي
أعمى نظر ما يشوفشي الضي	وكلبـــتـــينه مـــصـــدين

والحق أننا لسنا فى حاجة إلى إشارة، تدل على التمكن القادر من رسم الصورة المرئية، بألفاظ مأخوذه مما يجرى على ألسنة أبناء البلد، وذلك حين تراجع هذا الشريط الوصفى لموكب المطاهر، مع الدقة النادرة، فى تحديد ملامح الصورة، فالموكب فيه ١٠٠ عربية، راكبين عليها عيال حافيين، وبيرم يتابع تفاصيل الموكب، فالحمالة.. بعدها.. الطبلة، والنقرزان، والرجالة من الفتوات الصايعين، ثم يأتى بعد ذلك جمل أزعر إلخ..

ونحن إذا دققنا فى الصورة المرسومة، نكتشف اللمسة التى تأتى «وصفاً» لتسبغ جوا انتقادياً ساخراً.

فالعربات عليها عيال، وكان من الممكن أن يسكت هنا، ولكنه يضيف (حافيين) فتصبح (عيال حافيين)، وهو فى متابعته للموكب يتحرى الدقة فى تحديد مكان كل طائفة.

وحين يأتى دور النقرزان والرجالة يضيف إلى الرجالة «من الفتوات الصايعين».

حتى الجمل لا يتركه فى حاله.. وكان يكفى أن يكون هناك جمل.. أىّ جمل، ولكن قلمه الساخر، يضيف إليه وصف «أزعر» فيكون شطر البيت «وبعد منها جمل أزعر».

وتصل السخرية إلى مداها، حين يشبه الراكبة فوق الجمل بـ«عبلة مرات

عنتر»، وقد مشى أمامها «شيبوب يتمخطر» وكان من الممكن هنا أن تتم الصورة الساخرة.. وهى المفارقة، بين طفل مطاهر فى موكب شعبى عادى، وبين ذكر عبلة وعنتر، وما يجره ذكرهما من إشعاع تراثى، يشى بالحب والفروسية، مما استقر فى النفس، من قصة هذا الفارس الشجاع وحبه المحروم، ولكنه إتماماً للصورة الساخرة، يضيف إليها شيبوب الذى يتمخطر «وف وسطه طرزينة سكاكين».

أما الولد، فله هذه الصورة المقرفة، للسخرية من هذا الاهتمام المبالغ فيه، الذى تمثله هذه الزفة، بينما المطاهر جربان أعور وحاله زى الطين:

وفيه ولد جربان أعور　　　قاعد يمخط ويبربر
وزر طربوشه أزعر　　　وكل حاله زي الطين

ويأتى النقد الساخر، ليكمل الصورة السابقة:

يبقي الولد زي النسناس　　　وتخاف عليه من عين الناس
تعالى ساعدني بمداس　　　ورن أصحابنا تسعين
وبعد يوم من دي الغاره　　　تلقى المطاهر في الحاره
يعجن وسخ في الفخاره　　　وإديه على الوحله لازقين
والخنفه في إيده تلعب　　　أما الدمامل شيء أعجب

ينتقل النقد الساخر إلى الحاج عيسى الحلاق، وهو رجل أقرب إلى العمى، ومع ذلك سيقوم بالطهور «أعمى نظر ما يشوفش الضى ـ وكلبتين مصديين».

إن هذه «البانوراما» المتكاملة للموكب الشعبى، الذى يمثل زفة المطاهر، والتى اهتمت بتفاصيل التفاصيل فى دقة وإعجاز، فى أسلوب العامية، وفى

طاقة قوية قادرة على السخرية، تؤكد ريادة بيرم فى هذا المجال، الذى يقوم على الهجاء الاجتماعى، المستهدف غرضاً إصلاحيّاً.

وإن كان قد سبقه غيره، ولكنه بهذه الطاقة الفذة، يفرض نفسه رائداً.. دون منافسة.

ومن هذا القبيل الأبيات التالية، التى يسخر فيها من تخلف العرب، وهو يعتمد فيها على معلوماته عن المغاربة ولهجتهم، وسترى فيها مثلما رأيت فى «زفة المطاهر» صوراً مما رأى، وسمع وجرب وما أكثره:

والمغــــــربي المسلـم راخــــر — أبـو زر فـــــــاشـــــــوك

لما انتــقــدته فــزع قــال لي — يـــــلــــعــــن.. بـــوك

وأنا اللي قـصـدي أشوف قـيده — يـصــــبـح مــــفـكـوك

لقــيـتـــه فــرحـــان به راضي — طـيـب مــــبــــــروك

خليك فـــقـــيـــر دق البنادير — وكـل الـتـــــعــــبـــان

وهكذا تستعلن هذه الصور الساخرة، بما يلبس المغربى «أبو زر فاشوك» الذى شتمه «يلعن بوك» حين انتقده لإصلاح حاله، وإذا به يراه مسروراً بقيوده لغفلته، فتركه يرتع فى هذه الغفلة قائلاً له «مبروك عليك غفلتك» ولتستمر فى حياة الجهلاء، تدق البنادير وتأكل الأفاعى.. هنا تحددت السخرية بالمظهر الخارجى «أبو زر فاشوك» وباللكنة المغربية «يلعن بوك»، ومن حقيقة التفكير المتخلف «لقيته فرحان به راضى ـ طيب مبروك».

ومن اليأس من إصلاحه «خليك فقير دق البنادير ـ وكل التعبان» وبذلك تستوفى الصورة أبعادها الساخرة.

أما «الجعايدة» فلهم صورتهم، المنتقاة تلك التى حددت تطلعهم

الطبقى، فأصبحوا فى حال غير الحال، والأبيات التالية تدل على خبرة بأنماط السلوك الشعبى، ونوعية التفكير، بل بإيقاع الحوار، الذى يدور فى الأوساط الشعبية.. بين النساء:

لما الجعايدة الفجر يتعلموا التمدين
ويركبوا الكهربا ويبطلوا الكوانين
الأرض تصبح سما والعيشة تصبح طين
يتوب عينا وعليك من رؤية السافلين
أبو على التونى صارت دينته دانيه
أول ما غير معيشته خد مره تانيه
والدنيا لوما الحظوظ والعنطزة فانيه
جاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين
له بنت فى المدرسة نالت شهادتها
لكن عادات أهلها فضله وعادتها
المريله والدفاتر لم أفادتها
تخش فى الفصل فى ديل الجنله عجين
لو رحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش
على البوفيه القزايز جنب منها شاكوش
وعالبيانو رغيف جنب الرغيف طربوش
أما السبارس منافضه الأربعة طافحين

مــرات أبوهـا اللى كــانـت فى الكـرار تطبخ

والبنـت بالقـيــمـة فى وسـط الصــالون تـنفخ

ناس البـصل خش فى عـينهـا البـصل تصــرخ

وناس بـنضـــاره تـتــفـــرج على الماشـــيـــن

قـالت نبـيـهــه لسنيــه فـين أبوكي يشـوف

بدعك وفـجـرك وشـخلعتك على المكشوف

لكن يســهل عليـه ويكون فى عـونـه خـروف

يـنطح مـــخـــالى العلف ويحن للـسكـين

قــــالـت سـنيـــــه النـبى تـلمى هلاهيـلك

ووجــهى همــتك فى البــيـت لغــســيلك

يكـفـانا من قـعــدتك جــهلك وتغــفـيـلك

وقـال كـمـان البـهــايم يشـتـمـوا الراقـيـين

وتبـدو هنـا، قـدرة بيـرم التـصـويرية الخـارقـة، التى مـرت بنا فـى النمـاذج السابقة، فالجعايدة الفُجر، حين يرفعون مستواهـم، يظلون كما هم فى عاداتهـم وسلوكهـم، وإن كـان التغيير يتشكل غالباً فى زيجة جديدة، فأبو على التونى «وأما غير معيشته خد مره تانيه»، والزواج الثانى، خصيصة شعبيـة، معروفة عند أغلب أبناء البلد، خاصة الحرفيين عندما يجرى القرش فى أيديهم، وبو على التونى نزولاً على مقتضيات معيشته الجديدة، ركب الكهرباء، وبطل الكوانين «وجاب الحواض الرخام واتعلم الفازلين»، وفى هذه الشطرة تستعلن

السخرية اللاذعة، فبعد أن كان يصب على يده من إبريق أو كوز «جاب الحواض الرخام» وبدون علاقة من علاقات التداعى، أتت بعد «جاب الحواض» جملة «واتعلم الفازلين» لتنزل مكانها دون إكراه أو تعسف، وكلمة «الفازلين» تدل على الاهتمام الجديد بالوجاهة وحسن المنظر، وهو الشيء الطارئ على أبو على التونى، الذى يتشبه بالأفندية والبهوات.

وقد كان من الممكن أن يقول بيرم فى هذه الجملة «واستعمل الفازلين»، وكلمة «اتعلم» تؤدى معنى «استعمل»، ولكنها فى الوقت نفسه، تستقل بمعنى جديد، لا تحمله كلمة «استعمل» فـ«تعلم» تحمل طعم السخرية المضحكة، لأنها تؤكد أن الفازلين.. شيء جديد طارئ على شعر (أبو على التونى)، ولذلك تعلمه بعد جهل به..!

أما ابنته «فقال نالت شهادتها»، ولكن، عادات أهلها فضله وعادتها، فالتعليم لم يفدها، وهنا ينتقى بيرم الدليل على ذلك، فيقع على.. صورة دون عشرات الصور.. التى من الممكن أن تدل على عدم الاستفادة من العلم، وهى الصورة الأكثر دلالة على الإهمال والقذارة، وهى أن الابنة «تخش فى الفصل فى ديل الجنله عجين»!

لو رحت بيتهم تشوف قال الصالون مفروش

على البوفيه القزايز جنب منها شاكوش

وعالبيانو رغيف جنب الرغيف طربوش

أما السبارس منافضه الأربعة طافحين

أما السخرية المرة، فهى تنفيس عن ألم، وهى تأخذ لون الهجاء، والهجاء تشويه واحتقار، لأنه إنزال الشيء من مكانته إلى أرض المهانة، وقد تستعمل

فيه الشتائم، وهى أدنى وسائله، ولعلنا نرى ذلك، فى هجاء بيرم للملك فؤاد، فقد كان.. سببا فى نفيه عشرين سنة.. خارج مصر:

ولما عـــدمنا بمصـــر الملوك	**جابوك الإنجليز يا فؤاد قعدوك**
تمثل على العـــرش دور الملوك	**وفين يلقوا مجرم نظيرك ودون**
وخلوك تخـالط بنات البـلاد	**على شرط تقطع رقاب العباد**
وتنسى زمان وقفتك يا فؤاد	**على البنك تشحت شوية زتون**
بذلنا ولسه بنبـذل نفـوس	**وقلنا عسى الله يزول الكابوس**
ما شفنا إلا عرشك يا تيس التيوس	**لا مصر استقلت ولا يحزنون**

إن الهجاء الشخصى الساخر، يكون فى الأغلب سافرا صريحا، مثلما رأينا فى الأبيات السابقة.

ولكن.. هجاءه فى قصيدته المشهورة (القرع السلطانى). التى كانت سببا فى نفيه وتشرده فى فرنسا، اعتمدت على بعض الرموز، للتخفيف من ابتذال المعنى.

ذلك أن المجالين مختلفان، فشتيمته فى فؤاد، هى تنفيس لألمه الكظيم لمعاناة لا تنسى، وهى مزيج من الشتيمة والسخرية المرة.

ولكن أبياته فى الملكة وابنها.. قالها.. وأصحابها أحياء، يملكون البلد بما فيها، ومن فيها، فكان التلميح الرامز الدال على ما يريد:

البنت ماشيه من زمان تتمخطر	**والغفله زارعه فى الديوان قرع اخضر**
تشوف حبيبها فى الجاكتة الكاكى	**والسته خيل والقمشجى الملاكى**
والوزه من قبل الفرح مدبوحه	**والعطفه من قبل النظام مفتوحه**

والديك بيدن والهانم مسطوحه	تقرأ الحوادث فى جريدة كتّر
ياراكب الفيتون وقلبك حامى	حود على القبةوسوق قدامى
تلقى العروسة شبه محمل شامى	وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر
وحط زهر الفل فوقها وفوقك	وجيب لها شبشب يكون على ذوقك
ونزل النونو القديم من طوقك	ينزل فى طوعك لا الولد يتكبر
دا ياما مزع كل بدله وبدله	وياما شمع بالقطان والفتله
ولما جه الأمر الكريم بالدخله	قلنا استكتوا خلى البنات تتستر

فهو منذ البيت الأول، يؤكد المعنى العام للأبيات، متخذاً رمزاً شعبيا للغفلة والتغافل.. هو (القرع).. (والغفلة زارعه فى الديون قرع اخضر)، وهو يختار رموزه من حياة الشعب البسيطة، فيؤكد براعته الذكية، فى التقاط هذه الرموز الدالة، دون التعبير المبتذل عن المعنى المراد.

فبدلا من أن يقول.. إن العروس قد واقعها زوجها قبل ميعاد الزفاف، يتخذ (الوزه) و(العطفه) ليشكل منهما رمزين لهذا المعنى:

الوزه من قبل الفرح مدبوحه	والعطفه من قبل النظام مفتوحه

وهو للتدليل على أن ابن السفاح قد ولد قبل (الأمر الكريم بالدخله) بمدة طويلة قال عنه (النونو القديم)، وجعله كبير السن، إلى الحد الذى يمزق فيه بدلة (دا ياما مزع كل بدـه وبدله)، وقبل هذه الصور، سخر من العروسة.. الممتلئة الفارعة، التى تشبه المحمل الشامى، ومن أبيها المغفل، الذى لا يشبه عنتر إلا فى شواربه.. لا فى غيرته وشجاعته وفروسيته.

(تلقى العروسة شبه محمل شامى ـ وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر)

حتى إذا جاء (الأمر الكريم بالدخله ـ قلنا استكنوا خلى البنات تتستر).

وتنزل كلمة (الكريم) صفة للأمر.. مكانها الملائم.. سخرية من الأوامر السلطانية، التى تعود الناس أن يروها ملتصقة بكلمة أوامر..

ولكن مجيئها فى هذا المجال، يجعل أطناناً من السخرية.. بها وبأصحابها..!

وهكذا تكون السخرية المرة، التى طالما اتخذت موضوعها من الحياة العامة، فلهذا لذعها الموجع كما رأينا، وكما نرى فى الأبيات التالية، التى يوجه فيها بيرم الحديث إلى توت عنخ آمون:

فى مصر كنت الملك لك جيش ولك حاميه

فى دولة غير دولتك ما تتعمل موميا

وأمه غير أمتك ما تزرع الباميا

ولما خشوا عليك المقبرة يلاقوك

نايم مفتح ولكن فى بلد عاميه

على أن بيرم، فى مجال سخريته التى تستهدف نقداً، غالباً ما يكون اجتماعيّاً، يلجأ إلى أسلوب «المفارقة»، وهو وضع صورة رديئة تقابلها صورة حسنة أو العكس، ومن خلال الصورتين، تؤكد «المفارقة» الهدف الذى يسعى إليه ومن بث وعى، وتحريض على ترك شيء مرفوض.

فالفلاحة الفقيرة، الساعية إلى رزقها ورزق عائلتها، والتى تحمل ابنها على كتفها، وفوق رأسها تحمل صاجاً به حلاوة يسحبها «أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين»، والأبيات تحدد صورتين.

الأولى صورة تشي بالجبروت والقوة، وعناصرها أربعة عساكر «جبابرة يفتحوا برلين».

والصورة الثانية المقابلة لها، صورة متكاملة للفلاحة الفقيرة.

وحتى تتم المقابلة والمفارقة الحادة، لا يترك بيرم التفاصيل التى تدل على الضعف والفقر والمسكنة.

فالفلاحة المسكينة تحمل طفلها على كتفيها، وهو لا يكتفى بذلك، فيضيف «عنيه وارمين» كخط فى اللوحة يؤكد بؤس هذه المسكنة، وتصل لفظة «ساحبين» إلى قمة لأداء، الدال على الجبروت والقسوة.

وتنتهى الصورة، بتعليق فيه إحساس بيرم الإنسانى، وشجبه لهذا الظلم.. الذى يتعرض له الفقراء المساكين:

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين

ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين

شايله على كتفها عيل عنيه وارمين

والصاج على مخها يرقص شمال ويمين

إيه الحكاية يا بيه.. جال.. خالفت الجوانين

اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين

يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين

أسأل وزير الشئون.. ولا أكلم مين

وقد كان من الممكن، أن يقول عن هؤلاء العساكر الجبابرة أنهم «يفتحوا روما» أو «يفتحوا باريس».

ولكن بيرم وقع بحدسه الملهم على «برلين» لأنها مدينة منيعة، فالألمان مشهورون بقوتهم العسكرية، عبر تاريخهم كله، وفى مجال إثبات الجبروت قال «جبابرة» لتقف الكلمة بنطقها المفخم المتضخم، نقيضة لضعف الفلاحة البائسة.

وللتدليل على القوة، التى يمثلها العساكر الأربعة لتتم المفارقة الساخرة بينهم وبينها، جعل هذه القوة، تصل إلى حد فتح برلين المنيعة، وهكذا تتم اللوحة الساخرة:

ونحن نرى اعتماده على «المفارقة» كذلك فى مجال الحديث عن نسائنا، ونساء الغربيين، فتحس السخرية الخفيفة الظل، الهادفة إلى إلقاء الضوء على عيوب، يرجو أن تقلع عنها المصريات:

البنت عضو في أكاديميا	وتعرف كيميا
خلينا إحنا في البامية	والفقر التام
تمسك يا عم إيد التليفون	مش إيد الهون
اللي تسمَّع في الكركون	والناس حاتنام
فين اللي تعتر في الحله	وتكسر قله
من اللي تنقش تانتله	من البفته الخام
مفروده دايماً لا تبوز	ولا تتأوز
عازبه ولما تتجوز	تعمل له مقام
يبوسها قدام جمعيه	وتبوس هيه

لا كـسكسـا في الحـرية — مـوسـيـو ومـدام
أمـا الأنيـتـه أم جـلاجل — تـاخـد الـراجـل
تركـبـه الفـقـر العـاجل — وتجـيـب لـه لجـام
عليـهـا حـتـه دين عـرقوب — ولـسـان مـسـحـوب
وصـدغ أطول م المركـوب — ونـيـاب قـدام
وجـوزها يشـرب بنوره — وهـيـه طـاطـوره
تحـبـل وتـولـد بـالـطـوره — زي الأغـنـام
بيـجـوا العـيـال اللي يهـرهر — والـلـي يـبـربـر
ودا اللي أقـرع واللي أعـور — والـلـي لـه خـزام.. إلـخ

ومن صور هذه «المفارقة» الناجحة قوله:

تلاتين سنه يا مصر واحنا فى ضلمه
لما حدايتنا ربت الكتاكيت

والمفارقة بين صورتين، الأولى غير مذكورة لشهرتها، فالناس يعرفون أن «الحدايات» تخطف الكتاكيت وصغار الطيور.

والصورة الثانية المذكورة، هى صور الحدايات، التى نست طبعها المتوحش ـ كما يتخيل بيرم ـ لطول الزمن الذى مر على مصر.. وهى فى ظلام..!

وأنت ترى المفارقة نفسها، فى قوله الجامع بين صورتين متضادتين:

ناس البصل خش فى عينها البصل تصرخ
وناس بنضاره تتفرج على الماشيين

وهكذا تصبح «المفارقة فى أزجال بيرم وسيلة إلى السخرية اللاذعة.

ويزداد الإحساس بها، حين أقام فى فرنسا عشرين سنة، فإذا به يلجأ إليها تعبيراً عُرف عنه منذ قديم، فأنت تراها فى زجل «الزحام» فى مجال المقارنة بين البشر والحيوانات، كما تراها فى زجله المشهور «حاتجن» ومطلعه:

حاتجن ياريت يا خوانا ما رحتش لندن ولا باريز

وأنت تراها أيضاً فى «صعيدى فى باريس».

وهنا نراه يلجأ إلى اختيار بطله من جنوب مصر «صعيد»، وفى كفور ونجوع الصعيد أناس بسطاء، محدودو التجربة والعلم، ولأنه سيلجأ إلى السخرية، أملت عليه مواهبه، أن يختار واحدا منهم، لتكون المفارقة فى أشد وأقوى حالاتها..

لقد تخيل بطله الصعيدى، ماشياً على ضفاف السين صيفاً، ليجرى على لسانه صوراً من المقارنة بينه، وبين امرأته ونساء الصعيد عامة، وبين الفرنسيات المضطجعات على الشاطئ، وبذلك تمت المفارقة الجادة، ومن الطبيعى، أن يتيح له هذا الاختيار، صوراً ساخرة تبعث على الضحك:

عجلى ملخبط يا خلايج — وعنيه مزغللين

من نسوانك يا فرنسا — البيض العريانين

يا صلاة الزين يا ماشا الله — يا ولاد عالنساوين

علي شط السين يا محمد — نايمين وممددين

واحده عا تعوم في الميه — والتانيه في الكابين

لابسين خلجات للركبه — دايبين ومجطعين

والـلـحـم كـــــزبـده طـريـه ... كـــاســـيـــاه الفـــســـاتين
وكـــمـــان وسط الـرجـــالـه ... بـالـعـــيـنـه مـــدفـــوسين
مـطـرح مـــــا أروح وأطـبـش ... مـــالجـــاشي إلا عـــجـــسين
ونـا أتعـــــجب يـا خـــوانـا ... بحـــسب عـــجلي التـــخين
إشـــمـــعنى جـــفـــاهم أبيض ... وجــــــفـــــايا زي الـطـين
يـا خـــــالج الـصـــعـــايده ... عـــفـــشين ومـعـصـعـصين
وأنا اســـمي خليـفـه مـعـوض ... واسـم الحـلـويـن جـــــوزفـين
وعـاطـيـهـم نسـوان عـيـضـه ... نـاشـــفين ومـــجـــشـــفين

وفى بعض الأحيان، يعتمد بيرم، على ما يمكن أن نسميه «الانقطاع ثم المفاجأة غير المتوقعة»، ونحن قد تعودنا قانون السبب والنتيجة، والفعل ورد الفعل، وهو ما يتسق مع المنطق الذى نراه فى وقوع الحدث، بل نحن أسرع إلى الأكليشيه التعبيرى، الذى يصبح نمطاً محفوظاً، يساعده على التعلق بالذاكره، ترابطه اللفظى مثل «حب الوطن» «المركز الاجتماعى» «بناة الهرم» إلخ..

فإذا مر بنا تعبير خاص ذُكر فيه اللفظ الأول، أسعفتنا الذاكرة بما استقر فيها من التعبير الاكليشيهى المحفوظ، فنكمل الجملة باللفظة الثانية من محفوظنا، والمثل أقدر هنا من الإيضاح من الشرح النظرى.

فقد كنت أقرأ فى «جريدة الأخبار» تحقيقاً عن المناطق لعشوائية، التى فرخت الإرهابيين، ومرت بى هذه الفقرة «فمن الطبيعى أن نجد هؤلاء المرضى فى أوكار الدعارة، والمخدرات، وذلك لعدم وجود مسالك سوية».. «أخبار ـ ١٣/١١/١٩٩٣ تحقيق: ومن العشوائية نبدأ».

وحينما وصلت إلى نهاية الفقرة، وهى «المسالك السوية» قرأتها «المسالك البولية» أريد أن أقول إن هناك منطقاً ـ كما هو معروف ـ يربط أجزاء التعبير اللفظى، الذى هو انعكاس للتفكير المنطقى، وهو خصيصة ينفرد بها الإنسان، فإذا حدث الانقطاع، ثم المفاجأة غير المتوقعة، التى تبتر التسلسل المنطقى وتوقفه، أحدثت خللاً فى السياق، يستوجب الضحك، ويتمثل ذلك فى توقف القراءة فى الفقرة المذكورة، وإسقاط «المسالك البولية» بدلاً من «المسالك السوية» فقد حدث الانقطاع، فى فكرة الفقرة، ونزلت «المسالك البولية» فى سياق غير سياقها.. هنا يكون الضحك!

وبيرم ـ كما سبق القول ـ يعتمد على هذا القانون، فهو يقول فى مطلع أبيات عنوانها «على الربابة»:

أول ما نبدى القول نصلى على النبى

نبى عربى.. يلعن أبوك يا بخيت

فهذا المطلع يبدأ كالعادة بالصلاة على النبى العربى فى مفتتح الكلام، والصلاة على الرسول «ﷺ» قد سحبت جواً من الجلال والوقار على الكلام، وفجأة تحدث المفاجأة غير المتوقعة، والتى لا صلة بينها وبين الوقار والجلال، لأنها شتيمة سافرة فى رجل اسمه بخيت:

أول ما نبدى القول نصلى على النبى

نبى عربى.. يلعن أبوك يا بخيت..

هنا يكون الضحك الساخر من بخيت..!

إن بيرم يملك، القدرة الفائقة، على تقمص شخصية بنت البلد، ساعة الإبداع، فهو خبير بنفسيتها، بعد أن عاشرها فى الأنفوشى والسيدة زينب،

مستوعباً طريقة حديثها، عارفاً مفرداته: وطريقة صياغتها للجملة ذات الطابع النسوى الشعبى، وأكاد أقول وأسلوب تلفظها لها، وهو مدرك لمرتكزات حديثها، من جمل هجائية، كثيرة الدوران على لسانها، وجمل دعاء تستجلب الأذى ـ فى اعتقادها ـ المؤروث، وهى كلها جمل خاصة، لا تجرى إلا على ألسنة النساء:

١ ـ قالت عدينه تنضرب فى كمينك

هو العشا نوبتين حرام على دينك

جاك سم هارى إنشا الله فى مصارينك

مسروع وعيلتك كلهم حراميه

٢ ـ قالت عديله دا الراجل دا تعبنى

يايعيش معايا حلو ولا يسبنى

تلات سنين يادلعدى مغلبنى

وكايدنى ومغلت ليلاتى عليه

٣ ـ إهئ.. مهئ.. ينضرب قادر ما يوعى يبات

إهئ وينشك فى قلبه ولم يتغات

وينضرب زى ما خلانى قاعده وفات

وشافنى من فوق لتحت الصايع الندمان

٤ ـ انشاالله من جاب سيرتى ينضرب فى حشاه

وتخوض فى دمه اليهود والمسلم السكران

٥ ـ قالت نبيهه يا حرمه بترطني على مين

بتحسبينا بهايم ولا مش فاهمين

كل البنات فى البلد عند أهلهم قاعدين

حسره عليه أنا اللى بخت بنتى خاب

ولعلنا نرى ثراء المصطلح، الذى يشمل أنواع الملابس النسائية وألوانها «البدلة عنابى» و«بالطو كمه سنجابى» و«المقور» فى البيتين الآتيين:

قالت لها بنتها: دول غرب يا خرابى

دى مين دى يا أختى اللى لابسه بدله عنابى

ومين رخره أم بالطو كمه سنجابى

والتانيه دى اللى قاعده بالمقور فين

وهو يعرف أسماء ما تعرفه النساء الشعبيات مما يبيعه العطار، وهى أسماء نادراً ما يعرفها رجل:

قالت لى أم المره انزل وهات لى قوام

رتم وتنفيل وإيد مريم وسنبل خام

وعكنه وفعات ومحلب عفصلى وخزام

ومخشبات هندى أزرق كل شىء رطلين

وتتجمع كل هذه الحصيلة من المعلومات، والمشاهدات، والخبرات، ليمنح(١) منها هذا العملاق، صوره الساخرة، وقد مر منها فى هذه الدراسة الكثير.

على أننا ونحن ندرس السخرية فى أزجاله، لابد أن نشير إلى أن أبناء البلد

(١) متح الماء: استخرجه من البئر.

رجالاً ونساء، كانوا مجالاً لسخريته، خاصة المرأة التى عاب عليها تخلفها وجهلها، وتملك العادات الذميمة لسلوكها، وليس من شك، فى أن هذه المرأة قد قل وجودها فى المجتمع المصرى الحالى، ولكن الذى يسترعى النظر «ولعل أول من يكتشف هذه الظاهرة» وهو سوء ظنه بالمرأة، فهو كثير الحديث عن خيانتها، بحيث هذا الحديث ظاهرة لا تخفى على الدارس، والخائنات موجودات فى كل جيل، ولكنهن فى الإحصاء العددى قلة نادرة، وتشيع هذه الظاهرة فى قصصه الزجلية، ولعله رائد كتابتها «أقصد كتابة القصة الزجلية» إن لم يكن بالأولوية فى هذه الكتابة، ففى البراعة المتكاملة فى إبداعها.

مثلما كان شوقى رائد المسرحية الشعرية بالكتابة المتفوقة، لا بأولوية الكتابة التى تحققت فى لبنان.

والعلاقة بين الرجل والمرأة.. زواجاً وخيانة، ووفاء أو زواجاً متكرراً، مثلما كانت الحال إلى عهد قريب.. كانت موضوعاً خصباً لقلم بيرم الساخر، وقد سبق القول إن استبطانه لحياة أولاد البلد، قد أتاح له المادة الخام للانتقاد الساخر، وتحظى خيانة الزوجة، وغفلة الزوج بنصيب كبير من هتمامه، ونحن نرى ذلك فى زجله المعنون بـ «بيت رضوان»، ففيه يقول:

جاره عجوزه ولكن عايقه غندوره
حاطه السنان الدهب والقمطه عالقوره
أولادها جدعان تمانيه والبنات طوره
وجوزها مستهوي مقطوع النفس دهبان
الست بتحب سرّاً واد مجاور شيخ
يومى على الله تدخل له بصحن طبيخ
راخر يجيب الهدية م الأجازة فسيخ
لا القرع يظهر.. ولا قشر الفسيخه يبان

ولن تفوتنا ـ مع توافر الصور ـ صورة الزوج الغلبان، هذه الصورة الكاريكاتير، التى شكلتها ألفاظ نعجب كيف اتفقت لبيرم، وهى «مستهوى» و«مقطوع النفس» و«دهبان»، ففى «مستهوى» طن من السخرية، و«مقطوع النفس» لها «إيحاؤها» القوى فى مجال خيانة الزوجة، أما «دهبان» فهى على اندثارها فى عامية اليوم غالباً، هى الفص اللامع فى الخاتم، ولكل من هذه التعابير إشعاعاتها التى تؤكد أن الزوج لم يعد مثلما كان.

وتَطَّرد صورة خيانة الزوجة فى أزجال أخرى، ففى قصة «أم فايق» وفى «تجار خضار» وفى «الفقر» وفى «تاجر دقيق» نلقاها معلنة عن ذاتها، وهو فى بعض الأحيان يشير إليها، وإن كان موضوع الزجل غير موضوعها، نرى ذلك فى قوله وهو يقارن بين المرأة الفرنسية والمرأة المصرية فى «أطفال باريس»:

تدخل وتخرج ما تشاور   عايزه أساور

ما تخلى شرطى ولا مجاور   ولا واد خدام

وتراه يشير إلى الخيانة كذلك فى قوله:

الأوله دخلت راجل وقالت ناس   وحبايب

والتانية كانت تبصبص حتى للكناس   ونا غايب

وهو يختم زجله ـ فى بعض الأحيان ـ ناصحاً بعدم الزواج بعد أن يكون قد سرد قصة زوجة خائنة:

إن كنت يابن العرب راجل فقير   وضعيف

فوت الجواز للغنى واقعد وحيد   وشريف

وهو يكرر النصيحة نفسها فى الأبيات الآتية:

لو كنت يا طالب العفه حسبت حساب   لأمورك

ما كنت قيدت نفسك بكتب كتاب بمهورك
وعشت سلطان زمانك سيد العزاب وتزورك
فى منزلك ساعة الخلوه تلات غزلان

وهو ينصح العريس، ألا يذهب إلى المقهى، ويترك امرأته وحدها، فربما زارتها جارة ومعها شاب صغير، فتكون الخيانة:

وحاسب لتسمع كلام الشيطان
ويابخدك معاهم حسن وسليمان
لتدخل فى بيتكم مَرَهْ من الجيران
بواد بغل بالغ وناقصه الطهور
يوز الوليه الشيطان اللعين

أما الزوج المغفل، فله هذه الصورة الساخرة:

يا بخت من كانت النسوان سعياله
مطرح ما يخرج فلان يدخل يلاقى عشاه

ولقد استطاع بيرم فى قصصه ازجلية، التى قامت على خيانة الزوجة، والتى ذكرنا سابقاً عناوينها وبعض فقراتها، أن يرتفع بفن السخرية، إلى المستوى الذى وصل إليه فى نقده الساخر لبعض العيوب الاجتماعية، وقد ذكرنا بعضها، ولا بأس ونحن نختم هذه الدراسة، من أن نشير إلى أبيات له عنوانها «المجارى»:

جارتنا زينة المجاري	في وسطها نهر جاري
بفضل مجلس بلدنا	وفضل فيض المجاري

وجـدنا حـوض للسـبـاحـه		علـم ولادنا الصـراحـه
وعند عـرض المسـاحـه		علـم كـبـارنا الكبـاري
وبلاعـات كنا عنهـا		غـافلين مـا نعـرف مكانهـا
في كل بلاعـه منهـا		يغـرق عـمـود السـواري
فـيـهـا ابن آدم بيـفطس		ويقـب يشـهـق ويعـطس
قـبل ابن آدم مـا يغطس		فـيـه الطلمـبـه البـخـاري
أمـا اللي طامس عنينا		دبان يسـودّ مـدينه
وقـالوا جـايبين مـاكـينه		تصليحـها في الورشـه جاري
والهـمـه تصـبح عظيـمـه		على خـرابـه قـديمـه
كـوم الحـجـاره جـريمه		يـيـجي لهـا مـأمـور إدارى

■ ■ ■

النقد الاجتماعى
عند بيرم التونسى

بقلم: د / يسرى محمد سلامة

النقد الاجتماعى عند بيرم التونسى، يغوص فى أعماق المجتمع المصرى، الذى كان يعانى معاناة واضحة، من الفقر والجهل والمرض، وهم الأعداء الحقيقيون، الذين كانوا يتربصون بالمجتمع، ويفتكون به، ويدمرون آماله، فى غيبة النوايا الطيبة والصادقة للإصلاح، ومن هنا، كان بيرم يرصد كل زاوية، ويبين عن طريق فنه الهادف البناء، نواحى القصور فى كل زاوية من زوايا المجتمع، الذى يئن تحت وطأة الحاجة.

وقد عمد بيرم إلى «اللقطات» الماهرة، من زوايا مختلفة، بعين فاحصة متأنية، تجوب الحنايا والخفايا، وتبحث عن الموضوعات فى الشارع المصرى، فلم يلجأ إلى الحديث عن القضايا الكبيرة، التى تدخله فى متاهات الاقتصاد والسياسة والاجتماع، وذلك ليس عمل الفنان.

وإنما بحث عن الهموم التى تشغل بال الإنسان العادى، وصنع من النماذج البشرية العادية أبطالاً، فهذه «بائعة الفجل» المجاهدة فى سبيل رزق عيالها، القانعة بالرزق القليل:

بياعة الفجل أحسبها من الأبطال

اللى لهم فى المداين يتنصب تمثال

ويتخذ من ذلك مدخلاً ذكيًا، لنقد أولئك الرجال الذين لا يعملون:

فين الكرامة اللى ضاعت عندكم يا رجال

ياللى استجبتم وفريتم من الأشغال

ويختار نموذجاً ثانياً للشقاء البشرى، فى صورة طفلة ذات سبعة أعوام، تعمل خادمة، ويتتبعها فى رحلتها من بلدتها الريفية إلى الإسكندرية، حيث تعمل خادمة لعائلة كبيرة تقطن فى الطابق السابع:

سبع سنين عمرها جايبنها من سنباط

تخدم ثلاثين نفر ساكنين فى سابع كاط

هانم عجوزه تسوق الخدامين بسياط

عشان لمونه تنزلها سبع أشواط

وتحطها نص يوم تغسل فى صحون وبلاط

وبيه محال ع المعاش فى حالة اشمئناط

طول النهار تشترى له أدويه ورباط

وواد مدلع تقيل ما ينقطع له عياط

يلزق على الكتف منها لزقة الوطواط

والشهر بريال ويمكن يندفع أقساط!!

لقد جعل بيرم من بائعة الفجل ومن الخادمة، مدخلين للنقد الاجتماعى فهو فى الصورة الأولى يعقد مقارنة بين العمل البسيط المنتج.. والذين استمرؤوا البطالة، وفى الصورة الثانية يبين شقاء الطفولة، التى ينبغى أن تنعم بما ينعم به غيرها فى مثل سنها، غير أن حاجة أهل الريف، هى التى زجت بأطفالهم فى مجال العمل الخدمى العنيف، بأزهد الأجور.

وتستمر رحلة بيرم، فى التقاط النماذج البشرية، من البائسين والمساكين، فيقارن بين منبوذى الهند، ومنبوذى المصريين، وفى جولة سريعة بالشارع المصرى:

يا منبوذين الهند كففوا دموعكم ... دي مصر فيها المنبوذين ملايين

من منبوذين حافيين يلموا سبارس ... ومنبوذين مساحين جزم دايرين

ومنبوذين شبان معاهم شهايد ... حُرم عليهم يدخلوا الدواوين

ومنبوذين نسوان وضابط مباحث ... داير وراهم من كمين لكمين

ومنبوذين في البيت عشاهم فلافل ... في العيد وأيام السنة جايعين

فانتقلت عدسة بيرم بفن واقتدار، بين لمشردين، وماسحى الأحذية، والمثقفين المطحونين تحت أقدام البطالة، والداعرات والذين يعانون من الجوع، لكن الأمر عنده لا يحصر فى مجرد الرصد الفنى الباكى الحزين، وإنما ينتقل إلى التشخيص وبيان الأسباب، فيؤكد أن الاحتلال، هو الذى أدى إلى نضوب الخير:

بلد دهبها انشال ودهبان حالها ... ولسه فيها الإنجليز قاعدين

وهكذا يتدرج بيرم، من النظرة الجزئية للقضية، إلى النظرة الواسعة الشمولية، التى تبين حقيقة المشكلة الاقتصادية، المتمثلة فى انصراف المصريين إلى اللهو والمجون، وترك أمور المال فى أيدى الدخلاء، الذين نزحوا ثروة البلاد، فى غفلة من أهلها:

جرسوينيراتكم وعواماتكم ... منيماكم طول النهار

والنهب داير في منتجاتكم ... من السماسرة ومن التجار

وربح نعيمه وميشيل طعيمه ... وبابور خريمه وعذاب أليم

وليه شريف بيه يقوم لي بدري ... لمصنع الصلب والحرير

ويسعى ليه عالفلوس ويجري ... ويشغل العامل الفقير

ما هي الماهية ـ م الأبعديه ... يوماتي جايه ـ واخير عميم

هذه النظرة الواعية الفاهمة، انفرد بها بيرم تعبيراً عن حس وطنى وقومى، وإدراكاً لقيمة العمل، فى نهوض الأمة واستقلالها اقتصاديّاً فى المقام الأول، فلا قيمة للشعارات المرفوعة، والعبارات الطنانة، دون اقتصاد وطنى مستقل، يعتمد على سواعد المصريين، وبيرم يشير هنا، إلى تسلط الشوام واليونانيين الذين أصبحوا «أخطبوطاً» اقتصاديّاً رهيباً يستنزف الثروات.

فهل نجح بيرم، فى إيقاظ الضمائر.. من غفلتها.. ودق ناقوس الخطر؟

لقد قارن بيرم بصفة دائمة، بين أصحاب الثروات الذين يتمرغون فى النعيم، وينفقون بلا حساب، ويسكنون القصور المشيدة، وقد أرهقتهم أموالهم، فهم يبحثون عن السعادة فى أى مكان، وحياتهم رحلات مستمرة، ليطردوا الملل عن نفوسهم:

في فصل الصيف يفوت بيته لراس البر أو لبنان
وفي فصل الشتا يرحل من أكتوبر على أسوان
وتستعجب على الإنسان بكتر المال يعيش طهقان
لا هو طايق يكون حران ولا طايق يكون بردان

أما بيرم الذى يمثل المصرى القانع ببساطته، الذى يمر أمام أبواب القصور المغلقة، فيسألها عن قاطنيها فترد عليه:

تقول يا قصر فين صاحبك يقول لك من زمان سافر
في كارلسبار إلى فيشي ومن فيشي إلى إيڤيان

ويدع بيرم، أولئك الحائرين التعساء، فى قصورهم المهجورة، ليتجول بين غرفات بيته الصغير، بحثاً عن الدفء فى الشتاء، والنسمة العليلة فى الصيف:

أحب البـــــرد في طوبـه وأحـب الحـــــــر في بؤونـه

وعندى للشـــــتـــا أوده وليلة الحـــــــر بلكونه

وهكذا يكون «التصوير المعمارى» عند بيرم شكلا جديداً من أشكال النقد، لطبقة مستنزفة مستغلة، وهو نقد لا يقوم على الشعارات أو العبارات الطنانة أيضاً، وإنما يقوم على الرسم بالكلمات، فهذه القصور تحكى، وهذه رموز البلاد الأوروبية، وتقابلها من ناحية أخرى، صورة البيت المصرى البسيط، وشتان ما بين الصورتين، فالهوة كبيرة، والفجوة واسعة.

ولقد أدرك بيرم خطورة فئة السماسرة الطفيلية، التى أثرت ثراء فاحشاً، دون أن تبذل جهداً حقيقيّاً، أو أن تقدم للوطن عملاً نافعاً:

لاهو بيحرت ولا بيبدر ولا بيحصد ولا بيجمع

وسيط بين البينين يدخل وهوه السيد المالك

وذا السوق ارتفع سالك وذا السوق انضرب سالك

وغير مسؤول عن التالف وغير مسؤول عن الهالك

وبالتليفون يجيب مليون وميت مليون ولا يشبع

وله يوم الصعود فرصه وله يوم النزول فرصه

وهدم بيوت وخلق تموت بحسره وهو متمتع!

ويبين بيرم هوية هذه الفئة، فإذا بها من الدخلاء الذين شيدوا العمارات الضخمة فى أرقى الأماكن:

تشوف عمارات شققها مئات وكل عماره وعماره

من الأعيان لها سكان تزيد عن أيها حاره

عمارات مين ياعم ياسين عمارات مسيو دواره

مفيش في مصرنا شكله ولا أشطر ولا أجدع!

فإذا وقف بيرم مشدوهاً أمام عمارات مسيو دواره، يقف أيضاً متحسراً أمام صورة المنازل التى تنهار فوق رءوس ساكنيها، فى ضوء نقده المر لشخصية المقاول النهم، الذى تمتلئ عمامته الزرقاء باللؤم والخسة، ويغطى الوشم صدغه ويده، وحافظة نقوده متخمة، وهو يدعى الخبرة فى الاقتصاد، وهو فى الحق خبير فى غش الجبس والأسمنت، وفى زمن قياسى يعلو البناء:

مقاول عمته زرقه	وكل اللؤم ماليها
في صدغه ميه وحداشر	وإيده الوشم هاريها
ومحفظته على صدره	ووقة بنكنوت فيها
ودايـر يشتري خرابات	ويهدمها ويبنيها
في علم الاقتصاد دكتور	وفي الأوراق وفي العمله
بدال الجبس والأسمنت	هات يا تراب ويا رمله
وفوق السقف يبدرها	وما بين الحيطان يملا
في شهر زمان يا عم فلان	سبع طبقات يعليها

حتى إذا ازينت البناية، وأخذت زخرفها الخارجى، لم تصمد أمام أمطار الشتاء فى نوفمبر، أو حتى أمام طلقات مدفع الإفطار، فإذا بها تنهار رأساً على عقب:

فراندانها تسر العين	وياما أحلا شبابيكها
ياخدها المشتري في أبريل	وفي مايو يشيكها
ولما تنزل الأمطار	في نوفمبر تفرتكها
ويضرب مدفع الأفطار	تجيب عاليها واطيها

ويعمد بيرم إلى الهجوم المباشر والعنيف، عى المجرم المجهول، الذى بنى هذه البنايات «الورقية» بلا ذمة ولا خبرة و«لا مراقبين ولا محاسبين».

وهنا يأتى دور المجتمع، الذى ينبغى أن لا يدع المجرم يفلت بجريمته وبل يمهد له السبيل ـ للأسف الشديد ـ للحصول على الرخصة، ويتخذ ذلك سبيلاً للثراء السريع ببيع هذه المساكن أو «الكلاكيع» ويتخلص منها عقيب بنائها لأنه ـ أى السنكوح المجرم ـ يعلم ما تحتوى من بلوى وخراب ودمار:

عشر عمارات في المنيل — وعشرين بيت في شبرا
بناها المجرم المجهول — بلا ذمه ولا خبره
ولا مراقبين ولا محاسبين — يحاسبوه ع اللي راح يجرى
ياما مقاولين ـ فرج يا أمين — واوعى تقول وأنا مالي
بتوع جنايات بنوا بنايات — وعقبالك وعقبى لي
يحبك سنكوح وأنت تروح — عاطي له الرخصة طوالي
وهو يبيع في دي الكلاكيع — ويخلص من بلاويها

وكما كانت إحدى عينى بيرم على المدينة، كانت الأخرى على القرية المصرية البائسة، وكان يمر على الحقول فيرى:

فايت على القطن كان لسه ورق عالعود
واقفه عليه العذارى تحرسه من الدود
فقلت قادر إلهى يجعلك فى صعود
ون كنت مخلوق عفيفى يقلبك فرى جود

وينبه بيرم إلى الدور الحاسم، الذى يلعبه محصول القطن، فى الاقتصاد الوطنى، ويحذر الفلاح المصرى من الأجنبى، الذى يحمل فى يده «شنطة» للإيقاع بالفلاحين:

حاسب من اللى دخل بالشطنه يا فلاح
جايب شبك من بلاده والجدع طراح
وتبص آخر يناير تلتقيه تمساح
وتبقى جلسه ومحامى ومحضرين وشهود

ويتحمس بيرم للوليد الوطنى العملاق «بنك مصر» الذى كان على وشك الظهور، فيدعو الفلاح المصرى إلى دخول النقابات الزراعية، وتشجيع البنك الوطنى ـ بنك مصر ـ الذى سيعاونه فى ديونه، وأن يحذر تقلبات البورصة وألاعيب السماسرة، وأن يترك المعاملات مع بناكى وخريمه:

ادخل نقابات الزراعة وهى دى تعينك
وبَدِّل البنك مصرى ينقضى دينك
وخد من البورصه بالك تنفتح عينك
البنط طالع ونازل والسماسره قرود
أمسك لهم يفتح الله واشترى الأسهم
وسيب بناكى وخريمه يوجعوا راسهم
والله الخواجه إن زادت له فتلتين قاسهم
اقفل يا شيخ المخازن من عامود لعمود

ولم يكن نقد بيرم للمجتمع المصرى، موجهاً للقضايا الاقتصادية، وقيمة

العمل المنهارة لدى المصرى، واستيلاء الأجنبى على مقدراته فقط، وإنما نقد سلوكيات الأفراد فى الشوارع، واعتبر هذا جزءاً خطيراً من تربية الشعب، ودليلاً على تقدمه، ومرآة لتفكيره وحرصه على بلده، وقارن بين سلوكيات المصريين، وسلوكيات الغرب، واستحسن ما يقوم به الغربيون، وهو حين يأتى إلى حضارة يأخذ منها جمالياتها.

حكايه يا شباب النيل	عارفها كل متنور
يقولوا كل شيء اليوم	جماله كله في المظهر
وفي وسط الطريق لازم	عيوبنا كلها تستر
وكل أديب وكل لبيب	من الفعل القبيح يحذر

ثم يتبع هذه السلوكيات واحدة واحدة:

أفندى ظريف ودمه خفيف	وباطه تحته خصايه
بيطويها ويفردها	كأنه حامل الرايه

هذا سلوك «الأفندى المطربش» الذى ينبغى أن يكون قدوة.

أما الآخرون من عامة الشعب:

ودا بياكل بلح أمهات	ودا بياكل دره نيلي
ودا شاري بصاغ ترمس	وفوقه حلبه ومقيلي
وواحد يرمي قشر الفول	ويقول لك مهوش فولي
وأخرتها تشوف الأرض	منظر يخفى دا المنظر

ومظاهر الفوضى، فى الشارع المصرى كثيرة، تقض مضجع بيرم، ويأسف لهذا الاستهتار والانهيار السلوكى، فهذا يرسم على الحائط بالطباشير، وذاك

يطلق النكات اللاذعة، وهذا يزاحم بمنكبه، وذاك يزاحم بدراجته، وهكذا يختلط الحابل بالنابل، وهى فى عرفه، جرائم يعاقب عليها عند الغربيين:

جرائم أهل أوروبا عليها يكتبوا محضر

ويقارن بين الحديقة المصرية، والحديقة الأوروبية، بأسلوب لاذع ساخر:

جناين لندره وباريس جمالها في العيون جنه
تيجى لها الناس بأطفالها عشان ترتاح وتتهنى
ياخوفي ياهوه من السواح إذا شافوا جناينا
علب سردين وقشر فسيخ على سفح الحشيش لخضر

ويتناول مفهوم الحرية الفردية، فهو لا يحد من حرية الفرد فى أن يفعل ما يشاء، ولكن فى منزله وليس على حساب الآخرين:

يقول أنا حر.. طبعاً حر لكن حر في المنزل
تمص قصب تقشر فول تطلع للسما وتنزل

وفى مجال التربية السلوكية أيضاً، لا ينسى بيرم دور المرأة الأم، ويأتى بالصور، التى تعبر عن جهل بعض الأمهات، فى إدارة شئون المنزل وتدبيره، فلا يجوز المبالغة فى الحنان الجاهل، بمضغ الطعام للطفل أو النفخ فى الأكل، أو شراء الحلوى، من الباعة الجائلين:

ما تمضغيش للعيال الأكل بسنانك
والنفخ فى الأكل سم فى عرض إيمانك
مره جهوله حماره خصلتك سوده
ما تسمعيش الكلام تنشكى فى لسانك

إن عـــيط الـواد وقـــال لك أشـــتـــرى نـعـناع

وحـــمـــصـيـــه ونـبــوت الـغــفــيـــر وبـتـــاع

إوعـــاك تطاوعى كـــلامــه واعـــملى طـرشـــه

دا الـســـــقـم والـسـم أصـلـه من إيـد الـبـــيـــــاع

ويحذر بيرم من تربية الطفل المصرى، على حكايات العفاريت والغولة، وأثر ذلك على تخلف التفكير:

وبـطـلـى قـــولـة الـعــــفـــاريت والـغـــولـه

لـيطلع الـواد عـــبـــيـط والبـنـت مـــهـــبـــولـه

مـــا تـعـــرفـــيش الـكـلام ده يـتـلف الأولاد

ويـفــرجـــوكى المرار وتـعـــيـــشى مـــخــبـــولـه

هذه الرقائق اللطيفة عند بيرم، إنما تكشف عيوباً جسيمة فى جسد المجتمع، وخللا جسيماً فى التربية الاجتماعية، لا ينبغى التقليل من شأنه.

فالأسرة هى الخلية الأولى للمجتمع، فإذا صلحت صلح، وإذا فسدت انهار بناؤه.

وقد أدرك بيرم ثقل الضرائب التى يفرضها المجلس البلدى، الذى جعل القلوب فى الأشجان والكمد، فصور هذا الحب المفقود بينه وبين ذلك المجلس:

قـــد أوقع القـلـب فى الأشـــجـــان والـكـمـــد

هـوى حـــبـــيـــب يـســـمى المجلس الـبـلـدى

فهو يقسم معه الرغيف:

إذا الـرغـــــيـف أتـى فـــــالـنـصـف آكـلـه

والـنـصـف أجـــعـلـه لـلـمـــجـلس الـبـلـدى

وإذا رزق بالقرشين، فواحد له والثانى للمجلس البلدى:

أقــــول حـــــتى لـو أنـى فـى الـطـريـق أرى
قـــرشـــين ذا لـى وذا لـلـمـــجـلس الـبـلدى

وكان أمه أوصته بأُخوة المجلس البلدى أيضاً:

كــــأن أمـى بَـلَّ الله تـربـتــــهـــا
أوصـت وقـــالـت أخـــوك المجلس الـبـلدى

ولذلك فهو يقاسمه قدر الطعام:

ولـم أذق طـعـم قـــدر كنت طـابخــهـــا
إلا إذا ذاق قـــــبـلـى المجـلـس الـبـلـدى

ويشاركه كسوة عياله صيفاً أو شتاء:

ومـــا كـــبـســوت عـــيـــالى فـى الشـتـــاء ولا
فـى الـصـــيـف إلا كـــســوت المجلس الـبـلدى

والمجلس يلاحقه بخطابات يهزأ بها بيرم:

عـنـدى قـــســائـم أشـــواق مـكـدســـة
وكـلـهـــا من حـــبـــيـــبـى المجـلس الـبـلدى

حتى لقد أصبح يخشى الزواج، فربما يسلب منه عروسه أيضاً:

أخـــــشـى الـزواج إذا يـوم الـزفـــــاف أتـى
يبـــغى الـعـــروس صـــديقى المجلس الـبـلدى

لقد أصبحوا يعدون على الناس أنفاسهم:

أمـــشى وأكـــتم أنفــاسى مـــخــافـــة أن
يـعـــــدها عـــــامل فى المجلس البلدى

وهم واللصوص سواء:

وإن جلست فــجـــيـــبى لست أتركـــه
خـــوف اللصـــوص وخـــوف المجلس البلدى؟!

ولم يرحم المساكين والفقراء:

يا بائع الفـــجل بالمليم واحـــــدة
كم للعــيـــال وكم للمـــجلس البلدى

ويبلغ قمة نقده وسخريته برجال المجلس البلدى:

هذا يقل المنايا فى حـــقـــيـــبـــتـــه
وذا ينفـــذها قـــســـراً بعـــدته
ثلاثة قـــد أقـــامـــوا تحت إمـــرته
من كل جلف قـــفـــاه نصف جـــثـــتـــه
كـــأنه صـــدغ باب المجلس البلدى

ولكن النقد البناء لبيرم، لم يكن موجهاً فقط إلى السلطة التنفيذية العرجاء، وإنما كان ـ فى ذات الوقت ـ موجهاً إلى الطوائف التى يدافع عنها، والتى يطاردها رجال المجلس البلدى بالمكوس والضرائب، وهى طائفة الباعة، الذين يعمدون إلى الغش، فكما دافع عنهم، انتقد سلوكياتهم فى خداع الناس:

ليــه يا وليــه يا فــرارجــيــه	يا مــرابطه في ســوق لتنين
كنتي زمـان قـبل التــسـعـيـره	تبـيـعي الفـرخـه جـعـانة يومين
ليـه يالئـيمـه بقـيتى رحـيمـه	تحـشي الحـوصلة لبـاب رطلين
وزلط ياما ف كل حـمـامـه	ودكــر البـط دره قــدحين
خــافــوا من الله يا عــبــاد الله	يام رتيــبــه ويابن أبو عــوف
ياللي الســجن الشــاق مـؤبد	مـا يعلمكم مـعنى الخـوف
ياللي تـراب الدنيـا مـا يشـبع	منكم عين ولا يشــبع جــوف
قلنا وراكم لســه جــهنم	قلتـوا جـهنم روخـره دي فين!

وهكذا كان نقد بيرم الاجتماعى، غائصاً في أعماق الطبقات، يكشف عن عوراتها ويسعى إلى تعبيد طريق الخير، عن طريق النقد البناء، الذي يبين المرض.. والدواء.

■ ■ ■

بيــرم والمــــرأة

بقلم: د/ نبيلــة إبــراهيم

ربما لم يحفل أحد من المبدعين لمحدثين، بتقديم صور ونماذج شتى للمرأة الشعبية القاهرية، كما فعل بيرم التونسى.

فالمرأة القاهرية، تشغل بأنماط سلوكها ومناحى تفيكرها، بالإضافة إلى لغة الحياة اليومية المتداولة الخاصة بها، تشغل حيزاً كبيراً فى أزجاله.

والدارس لأزجال بيرم بصفة عامة، ينبغى عليه أن يولى القدر الخاص من أزجاله فى المرأة، من الاهتمام ما يوليه لأزجاله السياسية، التى رصدت تاريخ مصر وأحداثها، فى حقبة طويلة من الزمن الحديث.

وإذا كان الفنان ينطلق دائماً من وجهة نظر خاصة فى أعماله، مهما تنوعت موضوعاتها، فإن البحث فى أزجال بيرم التونسى، لابد أن يقودنا إلى أن اهتمامه بالمرأة، لم يكن مصدره الإعجاب بها، أو النقد لسلوكها، وأنماط تفكيرها فى حد ذاته، بل إن موقفه منها واهتمامه بتقديم صور شتى من حياتها، لم يكن لينفصل قط عن اهتماماته السياسية، وعن مواقفه الوطنية الجريئة، التى أدت به إلى أن يُنْفَى، وأن يعيش حياة فيها الكثير من المعاناة وشظف العيش.

ونحاول الآن أن نكشف وجهة نظر بيرم التونسى، فى أزجاله التى تعد فى جوهرها، نقداً صارخاً للحياة المصرية من كل جوانبها، وذلك من خلال أزجاله المتنوعة فى المرأة.

ولنبدأ بزجله فى بنت البلد، ويتوزع هذا الزجل بين الإعجاب ببنت البلد إعجاباً يصل إلى حد الوله، والنقد الساخر اللاذع الذى كثيراً ما يثير الضحك.

وعندما يعبر بيرم التونسى عن إعجابه ببنت البلد، يتصاعد بهذا الإعجاب، من خلال المقارنة بينها وبين أجمل نساء العالم، فإذا بنت البلد تجبنهن جميعاً. يقول:

أحب بنت البلد من فرط خفتها

هليود على بدعها ما تجيبش عصبتها

ولا بنات لندرة تتلف لفتها

أدى اللى جاب لى البلا آدى اللى هابلنى

إن بيرم هنا يقارن بين بنت البلد من ناحية، ونساء هليود، ويعنى بهم الممثلات الفاتنات، ونساء لندن كذلك من ناحية أخرى، وهنا نقف لنتساءل: لماذا لم يعقد بيرم المقارنة بين نساء هوليود ولندن، ونساء مصر من الطبقة الراقية، حيث إن المقارنة بين نساء هوليود ولندن، وبنت البلد.. ليست عادلة.

إننا إذا أمعنا النظر فى أبيات الزجل، فإننا نجد أن بيرم يحدد أشياء بعينها فى بنت البلد، وهى التى يتخذها موضعاً للمقارنة، وهى خفة الدم، وطريقة حبكتها لعصبة رأسها، وطريقة لفها لملايتها، وهى كلها أشياء اشتهرت بها بنت البلد، ولا يمكن أن تكون موضوع مقارنة مع نساء هوليود ولندن.

فما الذى حدا ببيرم إلى هذه المقارنة، إذن، من الواضح أن بيرم لم يكن يهدف إلى مقارنة جمال بجمال، إذ لم ترد أية إشارة إلى ملامح الجمال عن نساء هوليود ولندن، إنما تقول شطرات الزجل، إن نساء هوليود ونساء لندن، على الرغم مما عرف عنهن من جمال وفتنة، فإنهن لا يتفوقن قط على بنت البلد فى خفة دمها، كما أنهن لا يستطعن، على الرغم من تفانينهن فى إبراز

جمالهن، أن يحبكن عصبة الرأس ،و الالتفاف بالملاية اللف، على نحو ما تفعل بنت البلد.

فبيرم إذن يتعمد إبراز ثلاثة أشياء بعينها، خاصة ببنت البلد دون غيرها، وهو يبدى التحيز الشديد لهذه الخصال، لأنها تعد جزءاً من هوية شعب مصر، وذلك فى مقابل المرأة الأوروبية أو الأمريكية، التى تعد من ناحية أخرى رمزاً للاستعمار، الذى يهدف إلى أن يفقد الشعب المصرى، والشعوب العربية قاطبة، هويتها.. ولكن طالما أن امرأة هوليود ولندن، لن تستطيعا أن تبلغا مبلغ خفة دم بنت البلد، أو تعجز عن أن تجيدا عصبتها، أو تتلف لفتها بالملاية، فهى إذن لن تستطيعا أن تصمسا هوية بنت البلد.. أى هوية مصر.

ومرة أخرى يعقد بيرم التونسى المقارنة بين بنت البلد، ونساء أخريات فى زجل آخر، وفى هذه المرة يصف مشهداً متكاملاً، يأسر بداخله حركة بنت البلد القوية، التى تؤكد وجودها، الذى يهزم أمامه، وجود أى امرأة أخرى.. يقول:

فى الأتوبيس، قعدت قصادى مهندمه
لونها ارتوى من الشفق خمر السما
وشفتين مع العينين متبسمه
وحاجبين من غير قلم مقلمه
عنهم عمى سقراط يزيد ايده عمى
ما شفت لك يا آنسه
شبيهه فى كل النسا
نطت وحطت جنبها فلقة قمر
قوام من القوقاز وأنف من مضر

وجـــيـــد نفـــرتيـــتى ولكن ده حـــجـــر
وخـــصـــر من سنبـــاط جـعـــان جـــوع الغـــجـــر
تـقـــــول يـا ربـى دى مـــــلاك والا بـشـــــر
لـيــــــه ياللى كـنـتى كـــــــويســـــــه
بـقـــــيـــــتى زى الخـنـفـــــســــــه
طـلـعـت عـلـينـا بـعــــــد دول بـنـت الـبـلـد
داسـت عـلـى أهـل الـبـــــريـمـــــو يـا ولـد
والتـــرســـو كلـه انشـــال مـــعـــاها وانهـــبـــد
وكـل راكـــبـــه وجـــهـت نـظـرة حـــســـد
والأولـة والـثـــانيـــــة راحـــوا فـى الـهـــدد
ربـك جـــــاعـلـهـــــا مـــــدرســــــه
نـتـلـقـى فـــــيــــهـــــا الـهـنـدســــــه

فبنت البلد عالم له تفاصيله المحكمة المنسجمة بعضها مع بعض، عالم يفوح منه عبير شديد الخصوصية.

ولهذا فقد تبرز أمام الرائى، امرأة عصرية تتمتع بجمال ربانى، وأخرى ذات جمال مخلط، ولكنها أخذت أبدع الملامح من كل طرف، فقوامها من القوقاز، ووجنتها من التتار، وأنفها من مضر، وجيدها من نفرتيتى، وخصرها من خصور غوازى سنباط اللاتى، اشتهرن بذلك.

وعلى الرغم من دقة الصنعة فى كل شىء، فإنها فى النهاية تبدو صنعة بلا روح وبلا عبير مميز، حتى إذا ما برزت بنت البلد، توارى هذان النمطان

وتركزت الأنظار على بنت البلد.

ولنتأمل كيف يصنع بيرم المشهد، ويحصره فى إطار زجله، الذى ينبض بلغته الحية، ونغمة الزجل الخفيف السحرى، والواقع أن المشهد لم يخترعه بيرم، ولكنه التقطه من بين مشاهد الحياة اليومية، وعلى الرغم من أن هذا المشهد جزئى ومحدود، فهو يمثل فى تكوينه بنية الحياة القاهرية فى عصر بيرم التونسى.

فالرجل الجالس فى الترام، كأنه جالس فى قلب مصر، التى فتحت ذراعيها، لكى تستقبل كل ما هو جديد، دون أن تفقد أصالتها، وهو يركز بصره على الصاعد والهابط، فكل صاعد وهابط، يعد نموذجاً فى قلب مصر.

ولكن تركيزه يشتد، بطبيعة الحال، حول نماذج المرأة التى تدخل عالم الترام، وهو يسلى نفسه بالمقارنة بين هذه النماذج، وهاله نمطان يصعب المقارنة بينهما، ولو لم تصعد بنت البلد الترام، لظل الجالس المتفحص، متعلقاً بهذين النموذجين المبهرين.

ولكن فجأة، يحدث التحول والتصاعد فى الانبهار، عندما تدب بنت البلد بقدمها وهى تصعد الترام، وعندئذ تنشط عملية المقارنة بين النموذجين السابقين من ناحية، ونموذج بنت البلد، من ناحية أخرى.

إن النموذجين السابقين، أشبه بالصورة الصامتة التى يعجب بها الإنسان، حتى إذا تركها انتهت العلاقة بينه وبينها.

أما بنت البلد، فهى ليست صورة، بل حياة تدب ناشرة معها عبير مصر، عبير الأصالة والتاريخ، ولهذا فقد داست على البريمو الذى يمثل الطبقة، التى تعيش على هامش الحياة الشعبية، هذا فضلاً عن أنه يشير إلى الطبقة الغنية المرفهة، ولهذا فقد داست بنت البلد، كما يدوس بيرم التونسى، على أهل البريمو بعناد وإصرار وثقة، ولما فعلت هذا نهض معها الترسو، وهو المقابل

للبريمو، والذى يشير إلى الطبقة الشعبية الخالصة.

والواقع أن كلمة «ينهض» تضعف كلية أمام تعبير بيرم التونسى، بل التعبير الشعبى، الذى انتقاه بيرم فى هذا المقام.. وهو: انشال معاها وانهبد.

وهكذا أصبحت بنت البلد، سيدة الموقف فى الترام، وهى فى هذه الحالة، ليست مجرد امرأة، تسلب العيون ببرقعها وطريقة حبكة ملاءتها، بل هى مدرسة تعلم الهندسة، تماماً كما أن مصر مدرسة، تعلم فنون الهندسة، التى رسخت فى حضارتها العريقة.

إن بنت البلد، شأنها شأن ابن البلد، تُنسب لبلدها فهى مثل الرقص البلدى، والقهوة البلدى، والمأكولات البلدية، والعيش البلدى، ولا عجب أن يظل بيرم متعلقاً بها وبابن البلد، مهما شرق أو غرب، يقول:

وأقول لكم بصراحه	اللي في زماننا قليله
عشرين سنه في السياحه	وأشوف مناظر جميله
ما شفت يا قلبي راحه	في دي السنين الطويله
إلا اما شفت البراقع	والطرحه والجلابيه

ويظل بيرم متعلقاً بالمرأة، حتى تصبح رمزاً جاهزاً فى شعره السياسى، فهى تصبح مصر أو سوريا اللتين أرهقهما المستعمر، مع غيرهما من البلاد العربية.. فهو يقول عن مصر:

مالك شهقتي على العالي	ياللي مالك زند
مالك يا وقفه طوالي	في طريق الهند
يا مسلمة المسيو المالي	يفقرك بالعند
والقطن ينضاف عالغله	جوا بيت المال

لقد كان هم المستعمر، أن يضاعف مكاسبه المادية، من البلاد المستعمرة، فمصر هى الطريق إلى الهند، وهى مع الهند يمثلان مكسباً مادياً وكنزاً لا يفنى، فمنهما كانت تسلب الثروات، ليمتلئ بها بيت المال البريطانى، الذى حل محل بيت مال الخلافة الإسلامية فى أوج عظمتها، عندما كانت تجمع فيه ما يجبى من ثروات البلاد الإسلامية، أما عن سوريا فهو يمثلها امرأة يغازلها وينعى عليها فقدانها لجمالها. يقول:

يا أم الضفاير يا شاميه	يا جانطي خالص يا طريه
خوخك بكام ردي عليَّ	وكلميني عن الرمان
ياما في أيام أفراحك	شبعنا من عض في تفاحك
أيام ما كان سنك ضاحك	ومحوطاه بزبيب لبناني
خاتم الخطوبه في صباعك	جاب هو لك المسيو بتاعك
حطى دراعه في دراعك	وخشي وياه البستان
يا حلوه فين ورد خدودك	وفين معاصمك ونهودك
يعني الخواجه نحل عودك	وصبحك جالك عدمان
والخلخال اللي جالك مطلي	على سوم أصلي
لا يخلي رِجْلك ولا رجلي	تعرف تندار

وهكذا، يتلاعب بيرم الفنان، بالاستعارات والرموز، فهى من ناحية تشير إلى الفاكهة التى اشتهرت بها سوريا: الخوخ والرمان والتفاح والزبيب، وهى فى الوقت نفسه، تشير إلى جمال المرأة، الذى يغرى الرجل بأكله وقضمه.

ولقد أغرت سوريا المستعمر فخطبها ليتزوج بها، ثم أهملها بعد أن

امتص حلاوتها، وتركها عوداً ناحلاً، ولهذا فإن الخلخال المطلى الذى أهداه لها وفقاً للعادة الشعبية، لا يمكن أن تكون وظيفته الزينة، بل تصبح وظيفته القيد، الذى يحول دون حركتها، وحركة كل من يهواها ويعشقها، وعلى رأسهم بيرم التونسى.

على أنه لم يكن فى وسع بيرم، الذى سخر قلمه للسخرية، من كل ما لا يرضى عنه فى المجتمع المصرى، والحياة السياسية فى مصر، أن يظل يحيا فى المثال منشغلاً بسحر بنت البلد، بحيث يعميه هذا السحر، عن إدراك سلبيات المرأة بصفة عامة، والحق أن ولهه ببنت البلد من ناحية، ونقده الساخر من نواحى سلوكها المتخلف من ناحية أخرى، يرجعان معاً، كما قلنا، إلى مشاغل نفسية موحدة، هى عشقه لوطنه مصر، وعشق كل ما هو أصيل، وخوفه الشديد على مستقبله، إزاء مواجهته للمتغيرات السريعة المتلاحقة، التى تقتحم حياته دون هوادة.

وعندئذ، يهبط بيرم من عالم المثال، إلى عالم الواقع، ليرصد كل العيوب التى يراها فى عالم المرأة، ويراها عائقاً، دون نهضة المجتمع، ونمو الحياة.

ولهذا فهو يعود ليقارن بينها وبين المرأة الأوروبية، لا ليرفعها على المرأة الأوروبية فى هذه المرة، بل ليدينها لتمسكها ببعض العادات المتخلفة، يقول بصدد هذه المقارنة موجهاً كلامه إلى الأوروبية:

ومشيتك في السكة غزال — وقيافتك عال
كدا سَلْتَ مَلْتَ ما فيش خلخال — وسخام ولطام
ولا الإيدين فيها غوايش — ولا شيء حايش
كدا لَهْطْ مَهْطْ فطير يابس — أشمط وأنام

من اللي تنقش دانتلا م البفته الخام

مفروده دايماً لا تبوز ولا تتأوز

عازبه ولما بتتجوز تعمل له مقام

على الرغم من أن بيرم، لم يتردد فى لكشف عن المساوئ الأخلاقية، التى تنتقص من قيمة المرأة الشعبية، لم يستطع أن يخفى سيطرة جمالها وسحرها عليه يقول:

رأيت قوام الغندوره والعيون دي عيون

لو شاف لها المجنون صوره يعقل المجنون

ولو تبان المستوره تلقى أخلاق دون

والغجر في النسوان غطي عالجمال وطغاه

الحسن جنه لو يجمع الأدب وياه

ضاقت مذاهبي وزاد غلبي بس اهرب فين

واللي انت تهواه يا قلبي لك أجيبه منين

وانت ان لقيت المتربي ما تلاقيش الزين

واللي كمل حسنه لوحده ربنا في علاه

الحسن جنه لو يجمع الأدب وياه

بيرم إذن يضع يده على الداء، ويقترح الدواء، فإذا كانت المرأة الشعبية يتوفر لديها الجمال.. وينقصها لأدب، فهى تصبح كاملة المعنى والشكل، لو أنها زودت نفسها بما ينقصها.. وهو الأدب.

والمرأة الشعبية لا تعرف النظام فى حياتها، والدليل على ذلك، أن بيتها

يمثل نموذجاً صارخاً للفوضى، ويقدم بيرم التونسى صورة حية ساخرة لهذه الفوضى، ملقياً اللوم على المرأة، فى أنها السبب فى تسريب عدوى الفوضى، إلى كل مظهر من مظاهر حياتنا.. يقول:

تقول فى بيتنا أو فى بيتكم هى هى المشكلهْ

ستات حاجتها كلها عايشه وعيشه هرجله

ستات عجايز أو صبايا فى بعضها متكتوله

خلو عقولنا زيهم متشوشه ومتبرجله

درج المعالق يتحشر فيه قطن طبى ومبشره

ووقة سكر على ضهر الدولاب متبعتره

وعلبة السكر يا عالم تتركن فوق صندره

فيها مسامير واسبرين وجوز شراب ومكحله

طول عمرنا فى الهم ده ونضح علينا الهم ده

كل المصالح والمتاجر فى البلد ماشيه كده

دقى على طارك وقولى ولا تخافيش يا معدده

الفوضى أصله الملطمه الفوضى أصل البهدله

المرأة إذن هى صانعة الفوضى، وهى القادرة على إبعادها عن حياتها، لو أنها وضعت السكر فى علبة السكر، ووضعت بعد ذلك كل شىء فى موضعه، إنها عندئذ توفر وقتها وتوفر مالها، مما يجعل له مردودا إيجابيا، على حياتها وحياة الزوج والأبناء.

وكما تستشرى الفوضى فى بيتها، تستشرى فى نمط تفكيرها، وطريقة

تكييف حياتها وفقاً لمتغيرات عصرها؛ فهى تريد كل جديد، مهما كلفها هذا وكلف زوجها من نفقات، ذلك لأنها تريد أن تتشبه بنساء الطبقة الراقية يقول:

وياريت بس الطبقه الراقيه طالعه فى دى المطلوع

إلا كمان أم سيد أحمد خشت فى الموضوع

لازم تلبس رخره النايلون نشا لله تموت من الجوع

ولا راجلها يخون العهده ثم يروح فى حديد

وكأن بيرم، كان يتنبأ مبكراً، بانقراض ظاهرة بنت البلد الأصلية، لأن بنت البلد فى نزوعها إلى التقليد، ألغت عصبتها، وطرحت عنها ملاءتها، وهما عنصرا الزى الشعبى، اللذان وسماها بميسم بنت البلد: التى تنتمى إلى بلدها، لا إلى أى بلد آخر.

والجهل، عنصر ثالث، ينتقص من قيمة المرأة، وهى تخفى هذا الجهل، وراء ستار الجدل والردح وعلو الصوت، بل يصل بها الجهل، إلى حد عدم التمييز بين الأشياء:

جاهله إذا اتفرجت فى جنينة الحيوان

وتقول على النمر قطه والوعول خرفان

وتقول على البنك سيما والبلوز فستان

لكن يصيبنى البكم لما تجادلنى

ويقف بيرم التونسى، بعد تعداد كل هذه العيوب الجوهرية ليتساءل: أيهما أصلح لمستقبل مصر: المرأة القديمة أو المرأة الجديدة؟

ونجده يرفض بطبيعة الحال، المرأة القديمة، التى وضع يده من قبل، على بواطن عيوبها، المعوقة لنهضة المجتمع:

المرأة لما تبقى قديمه | مصيبتها تستغيذ بالله
في دماغها تنكسر بريمه | ولا يدخل الصواب جواه
تعا شوفها لما تحشي كرونبه | حواليها دستتين مواعين
وتولع الوابور م اللمضة | واللمضة م الوابور، يا معين!

ولكنه فى الوقت نفسه، يرفض المرأة الجديدة، لأنها امرأة مقلدة، لما هو وارد عليها، ولأنها تنزع إلى الشهرة، فتتمنى لو تحدثت عنها الصحف، وقد تكون المرأة فى هذه الحالة، متصفة بالعفة والفضيلة، ولكنها، للأسباب السابقة لا تعد هى المثال المرغوب فيه:

والمرأة لما تبقى جديده | ع العفه والفضيله سلام
تصاويرها كل يوم في جريده | تقراها أمة الإسلام
فساتينها كل موده شيطاني | مجلوبه من بلاد الذوق
يا تعري نصها التحتاني | يا تعري نصها اللي فوق

فماذا إذن عن المرأة التى تجمع بين القديم والجديد؟

إن بيرم يرفض هذا النموذج كذلك، على أساس أن هذا المزج، لم ينجح فى الوصول إلى تكوين موحد منسجم، لا يقبل الجديد قبولاً عشوائيّاً، بل يتدبره ويتأمله أولاً، ولا يأخذ منه، إلا ما يمكن أن ينسجم مع طبيعتنا وتراثنا وقيمنا، وإذا لم يحدث هذا، فإن هذا الجديد الطارئ، يمكن أن يحقق ما يهدف إليه المستعمر، من إشاعة الفوضى فى حياتنا.. ومحو تراثنا وقيمنا.

ويا عمي لما تبقى مراتي | مخلوطه من قديم وجديد
حركاتها تتقلب لي زواتي | وكلامها مألته وتعديد

ولكن، هل استطاع بيرم، بعد أن رفض كل هذه النماذج الثلاثة للمرأة بما فيها النموذج الوسط، هل استطاع أن يصس إلى نموذج يرضاه لصالح المجتمع؟

يبدو أن بيرم احتار فى أن يصل إلى هذا النموذج.

ربما لأن المرأة القاهرية الحديثة، لم تسعفه فى تقديم النموذج الأمثل، وإن كنا لا نتصور أن الحياة الجديدة فى مصر، كانت تعدم مثل هذا النموذج، وإن كان على قلة.

وعلى كل، فقد كان عقل بيرم وفكرة، متشبعاً بنموذج سئ للمرأة الحديثة، التى ارتمت فى أحضان الحياة الجديدة، بكل متغيراتها.. بحيث ضاعت فى خضمها.

لم يبق لبيرم، سوى أن يلوذ إلى النموذج القديم، لامرأة الطبقة المتوسطة، المحافظة على التقاليد، والآخذة من الجديد بنزر يسير.. وبكثير من الحيطة والتردد.

كنت أحسب الست جوهره فى صدف مكنون
يرخص لها كل غالى فى الوجود ويهون
وراح زمان الغزل والحرقه والأشواق
لما النسيم كان يعرى بس ربع الساق
أو تبتسم فى الفوال اللى فوالها راق
أو يسمع اللى انشبك ضحكه من الأعماق
تبات فحول الرجال ولكل واحد داء
دواه وصال الحبيب وازاى وامتى يكون؟
ولا كنت أحسب فى يوم الجوهره ح تضيع

والنصابين شغلوها واسطه فى المشاريع
والمفلسين علموها تشترى وتبيع
والنار فى قلب الغيور بتقطعه تقطيع
من دا الزمان المودرن الأرعن المجنون

وهكذا تجول بيرم فى عالم المرأة، ورصده رصداً دقيقاً متقناً، وكانت نبرته فى التعبير عن هذا العالم المتنوع العجيب، تتوزع بين الوله الذى يحمله على جناحيه، فيبدع فى التعبير عن صنعة الإله العجيبة.. كما يقول:

لك صنعه في العين والحاجب   بها تتعاجب
وتقول وجود الله واجب   مين به يكفر
ويا أم نص ملاية حرير   والنص يطير
على الكتاف أنا عقلي صغير   غطي المرمر

وبين اليأس القائم، الذى يحيله إلى سخرية لاذعة مضحكة، حتى استسلم فى نهاية الأمر، إلى أن يبعث صرخة الحنين الشديد للمرأة، التى تجمع بين.. العفة الصادقة.. والتربية الصادقة.. والجمال الصادق.

وقد يكون كل هذا متمثلاً فى.. بنت البلد.

وقد يكون متمثلاً فى.. امرأة الطبقة الوسطى.

وقد يكون متمثلاً فى امرأة.. الطبقة الراقية.

ولكنه.. هو المطلوب.. على كل المستويات.

■ ■ ■

بيرم التونسى
وأغانى الحياة

بقلم: فرج العشرى

يعتبر بيرم التونسى «١٨٩٣ ـ ١٩٦١» أمير لشعراء العامية، بكافة لهجاتها من المحيط إلى الخليج، وهو بهذا الوصف، زعيم لمدرسة أصيلة، فى قومية التعبير العربى، إنسانيّاً ووصنيّاً وجماليّاً، ونموذج نقى نقاء الذهب، لفصيلة دم تعابيرنا فى نظم الفلاحين، وما أحسبنى أتزيد فى هذا قط، أو أتصيد لبيرم، ما ليس من حقه أبداً، وها هى حيثياتى معى:

فلقد صرح «أحمد شوقى» ـ وهو أمير شعراء الفصحى ـ بأنه «يتخوف من قدرات بيرم الهائلة، على التعـــير بالعامية، عن كل موقف من مواقف الحياة، وبمرونة ساحرة، دفعت جموع الناس إلى ترديد أزجاله، وقد تدفع بعض شباب الشعراء إلى الاقتداء به»!!.

وكتب عنه «العقاد» أيضاً، فوصفه بأنه «عبقرى فقده العالم العربى»، وأسهب فى تعداد مآثره وإبداعياته.

فقال إنه كان فى الحقيقة «ينبوعاً فياضاً من ينابيع الفنون الشعبية نظماً، وتمثيلاً، وغناء، بل وتصويراً بالقلم، يعطينا من صور الحياة العصرية، ما تعجز عنه ريشة الفنان الصناع، فهو بارع فى الحديث بالعديد من اللهجات المختلفة فى آن واحد، ويتغنى أحياناً بالنغمات التى توافق تلك اللهجة، وينتقل من سؤال إلى جواب، ومن تعبير إلى تعليق، ومن جد إلى فكاهة، كأنه جماعة من

الناس، توشك إلى أن تتعدد أصواتهم، كما تتعدد أساليبهم فى الكلام، وفى أنماط الحديث وفى الغناء، ولم يكن ذلك كله، من قبيل المحاكاة والإعادة الأولية، التى يستصعبها الكثيرون، وإنما كان خلقاً للشخصية المتكلمة، وللعواطف والأحاسيس التى تكمن وراء الكلمات ».

وقال عنه كذلك الأديب والناقد الكبير « محمود تيمور »، « أنه هز المشاعر بروائعه المنظومة، التى تناول فيها مشكلاتنا الاجتماعية، وصور حياتنا الشعبية، متخذاً لغة الكلام الدارج، وأحسبنى ـ والكلام لتيمور ـ لا أغلو إذا أنه لا يجارى فيما أوتي من حذق، ومن لطف ذوق، ومن عذوبة روح، فى التقاط الصور الشعبية الصميمة، وأن له أدباً يستمرئه المثقفون، وغيرهم من جموع الناس، ويجدون فيه صدى، لما يضطرب فى نفوسهم جميعاً، من مشاعر وحوافز، ومن آلام وآمال.

وأن هذا الأدب البيرمى، سيدعو النقاد والمؤرخين فى عصر بعد عصر، إلى كشف اللثام، عما حوى من مشاعر حية، ومن صور طريفة، ومن تعبير خلاب.

وكل هذا فضلاً عما تحدث به عنه الأستاذ « رشدى صالح » كشاعر رسام:

فقال إن الكلمات تخرج من فمه، وكأنها عذارى جميلات، تلبس أفخر الثياب، وبأن الصورة الشعرية، تغادر خياله وكأنها مواكب لأفراح أو أحزان، تسير إلى دنيا الحواس.

ثم ما روى عن عزيزنا الغالى « زكريا أحمد » من أنه احتد ذات مرة وهو ويتحدث عن بيرم، دوره فى تنظيم الأغانى.

فقال ـ ورزقه على الله طبعاً ـ « عندنا مؤلفين كويسين جداً» ومؤلفين عاوزين يتحرقوا بنار، و« بديع خيرى » و« بيرم التونسى » أحسن مؤلفين ».

والآن فلا أحسبنى بعد، فى حاجة إلى تقديم المزيد مما يتيسر لدى، من شهادات التزكية والتقدير لإمارة بيرم التونسى، وحسبى أن أمضى فى القيام بمحاولة لإلقاء الضوء، على تكامل وتنوع إنتاجه الإنسانى، فى مجال الأغانى، إذاعيًا وسينمائيًا ومسرحيًا، مع إدخال خصائص فترة تنشئته، وإعداده كطرف تاريخى، مؤثر فى الموضوع.

والأصل أن بيرم ولد فى سنة ١٨٩٣ بعد أن نجح المحتل الإنجليزى بمؤازرة من الحكم الخديوى ومن والاه، ومن بعد أن مكنته الخيانة والرشوة، من هزيمة عرابى سنة ١٨٨١، وأن هذا العدو الآثم، قد عمد من أول يوم وطئت فيه قدمه أرض مصر، إلى تفريغها من كل محتوياتها العسكرية والاقتصادية والفنية، ليتحكم فى مصائرها، بتدبيره من إغراقها بالمستوردات، ومن إلغاء مجانية التعليم، وبالعمل على قفل الكثير من المدارس، وعلى تعطيل الصحافة الوطنية، والآراء النابهة، وعلى بذل كل جهد مباشر، أو حتى فى نشر مختلف أمراض التلهى بمخدرات، من تعابير التهتك، فى طقاطيق التدمير الغنائى، والمسرح الخليع، ورقص الصالات.

وأنه أصدر لهذا الغرض ديكريتو الخديوى سنة ١٨٩٠ بتنظيم حرفة الآلاتية «الموسيقيين» فمن طوائف الصنادقية، والسروجية، والقلافطية، والطرشجية، والسقائين.

ومهد الجو تماماً، لبدء نشاط ثلاث مؤسسات عملاقة، فى تسجيل الاسطوانات، ونشر أغانى الاستربتيز، التى أخذت عندنا تسمية «الطقاطيق».

والتى تربع على عرش إنتاجها التعبيرى «الشيخ يونس القاضى» «١٨٨٠ - ١٩٦١» أبرع نصحاء التهتك اللفظى، والنظم الواعر، والذى وجد له عوناً، من أدوات التحسين والترويج فى حناجر المشاهير، من أمثال سلطانة الطرب

« منيرة المهدية ».

« التى قيل إن مجلس الوزراء، كان ينعقد فى عوامتها » وذلك ضماناً لرواج مثل هذه العينات.

التى سوف أتعمد أن أكره قلمى إكراهاً، على تفسيرها.. للذكرى والاعتبار.. مبتدئاً باسطوانة منيرة المهدية من نظم الشيخ يونس.. لهذه التدعيرة.

أرخي الستارة اللي في ريحنا   أحسن جيرانَّا تجرحنا

يا فرحانين يا مبسوطين   يا مزقططين بالقوى يا احنا

* * *

دلوقتى أنا بس اللي ارتحت   لا حد فوق ولا حد تحت

يعرفني جيت والا روحت   ولا حد يقْدرْ يلمحْنا

يا فرحانين يا مبسوطين   يا مزقططين بالقوى يا احنا

* * *

قاعدتنا هنا كانت غلطه   ناولني كاس بلا مغالطه

واديني شفطه وخد شفطه   وقوم نغير مطرحنا

يا فرحانين، يا مبسوطين   يا مزقططين بالقوى يا احنا

وكذلك للشيخ يونس القاضى.. لكن بالذى هو أفحش وأغرى:

بعد العشا بعد العشا   يحلى الهزار والفرفشه

إنسى اللي فات وتعالى بات   ليلة التلات مستنظراك بعد العشا

تلقى الحكاية موضبة   بأديه إيد الكهربا

واقـــعـــد مـــعـــاك على هواك ﻭﻻ فـيش بقى غـيـري مـعـاك

وبلاش بقى كتر الخشا!!

وفى نفس طقاطيق التخدير.. لحنجرة «الأفندى» عبداللطيف البنا.. فى اسطوانة أوبيون:

يـا حـلـيـلـه يـا حـلـيـلـه أهو وحـــده جـــاني الليله

على السلم ودعني وحلفني يمتعني ومـن وصلـه يشـــبــعنى

أهو وحـــده جـــاني الليله ومين راح يـيـــجي يمنعنى

يـا حـليلـه يـا حـليلـه

وهذه الطقطوقة.. الفاضحة المفضوحة.. للمطربة رتيبة أحمد.. على أسطوانة بوليفون:

الـهئ المئ في دهبـــيـــه حـبـيـبي جـاني الليلة ديه

تـركـنى الحلو ولا جـــاني وخـــلانى عـلـى نـارى

وأمـتي يارب حـايجي لي

ومـعـذرة، بسبب شدة تمرد قـمـى، على كـتـابـة هذه الشطرة، وأيضاً «للست» نعيمة المصرية.. صاحبة لعب.. مطربة البكوات والباشوات يوم ذاك.. على السن والرمح الذواتى:

ما تخافشي عليه وأنا واحدة سيجوريا في الحب يا انت واخده البكالوريا!!

أرخى الناموسية راح أنام لى شويه حبكها ودبسها وقوم يالله شبكها

وانـزل حـــتـــتك بتـــتك أنـا مـــا تخـــافـشي عليــه!!

وأيضاً، ومن بعض سواقط سيد درويش، أثناء نشاطه السكندرى، قبل

رحيله النهائى إلى القاهرة سنة ١٩١٧ :

أنا مالي ماهيه إلي قالت لى ... روح اسكر وتعالى ع البهلى

شربت حبه وشويه ... وبعتت لي الخدام ينده لي

أخدتنى ع البيت بالحيله ... وسقتنى كونياك على بيره

وبتنا في تلك الليله ... وقلعنا وبقينا ع البهلى

وبهذا القدر من طقاطيق التعهر والتخدير، التى أنشأتها وروجتها مدرسة الشيخ يونس القاضى، تحت سمع ونظر بركات السلطات.

ولنضع فى بالنا ـ أن هذا الشيخ هو الذى تم اختياره فى سنة ١٩٢٨ لمنصب (رقيب الأغانى) بوزارة الداخلية.

ومن خلال حناجر كبار المشاهير أيضاً.

يمكننا أن نقول إن شعبنا المهذب أصلاً، والذى كان قد طال تعوده، على استخدام لفظ «الجماعة» بدلاً من مجرد التصريح باسم الزوجة أو الست، والذى تربى جيداً فى بيئة كانت قد ورثته «نحنحة» الاستئذان، عند الدخول من باب بيوت الزيارة.

كان عليه أن يقاوم هذا الوباء التدعيرى، بحصاره فى المدينة على الأقل، وأن يستبقى للقرية مواويلها، وما تحمله من مؤن التزود بصدور مشاعر الوطن والمواطنين، وآلامهم وآمالهم، لتعسف الأصلاء يومئذ بمثل هذا التعابير:

حكمت على السبع راح للكلب عند الكوم

لما صحى الكلب قال له السبع صح النوم

أسألك يارب يا مجرى بحار القوم

ترجع السبع يخطر زى عاداته

وترجع الكلب ينبش فى تراب الكوم!

لكن الكيل طفح فى المدينة نفسها، حتى أصدر شيخ لأزهر منشوراً بتحريم المسرح الخليع سنة ١٩١٨، وآتت ثمرات الدعوات التحررية الإصلاحية أكُلَها، فضلاً عن الصدى المدوى لصفعات النقاد، الذين كانوا قد أشرعوا أقلام نضالهم ضد رقاعات نضم الأغانى، وفى الطليعة منهم كل من «الشيخ طه حسين» «١٨٨٩ ـ ١٩٧٣» و«سلامة موسى» «١٨٨٨ ـ ١٩٥٨» و«عبدالعزيز البشرى» «١٨٨٦ ـ ١٩٤٣» وجميعهم كما نرى، أنداد عمر معاصر لبيرم التونسى الذى ولد فى سنة ١٨٩٣.

فالشيخ طه حسين فى فترة الضحى من شبابه «١٩٠٨ ـ ١٩١٣» ما أن استمع إلى بعض الأغنيات، التى شاعت عباراتها المبتذلة ومعانيها المسفة، حتى أطلق سهام سخطه عليها وعلى من يؤدونها، وخرج إلى الناس شاهراً نقده، بمحاضرة علنية طويلة، ألقاها بنادى المرظفين.

وقال فيها.. «إذا صح ما يقولونه، من أن الرقى الأدبى لكل أمة من الأمم، هى أشعارها وأمثالها وأغانيها، ثم قلنا رقى العرب فى جاهليتهم بهذه المقاييس الثلاثة، كانت النتيجة مؤلمة جداً، لأننا لا نستطيع أن نتردد لحظة واحدة فى الحكم، بأن العرب الجاهليين الذين لم يؤدبهم أستاذ، ولم يثقفهم كتاب، ولم يصلح أخلاقهم دين، أرقى نَفسا وأزكى قلوباً، وأبعد منا همماً وأصدق عزيمة».

ثم يمضى فى سخونة نقده، ليقرر أنه يستحى أن يقارن بين الشعر الجاهلى الضخم، وما يمثله من قوة ومن عزم، ومن ذلك الغناء المصرى القائل:

يا لمونى، يا لمونى، يا لمونى   يا لمونى ياللى ف حبك ظملونى

أو يا لمونى وأنا أحب الخص   آه يا لمونى وحبيبى فى مصر

آه يا لمونى على مين يجيبولي، يا لمونى..

ويتساءل بعد ذلك عن «أى معنى لنداء الليمون فى هذا الغناء، وعمن ظلم هذا العاشق فى حبه» ثم يعاود السؤال، عمن يستطيع أن يكون «قواداً» لهذا العاشق، بعد أن قعد به العجز وضعف الهمة؟».

ويبدو أن ضيق صدر «الشيخ طه حسين» بهذا المستوى الهابط لبعض الأغانى المصرية، يومئذ، هو الذى دفعه إلى أن يقوم بتجربة عملية فى نظم نموذج غنائى بالعامية، ليكون مثالاً يحتذى، وهو نموذج تم العثور عليه، ضمن أوراق الملحن كامل الخلعى «١٨٧٠ ـ ١٩٣٨» ومسجلاً بتلحينه، على إحدى الاسطوانات.. وفى كلمات للشيخ تقول:

أنا لولاك كنت ملاك غير ممسوحْ أهْوَى سواكْ

سامحني....... إلخ

وهو النظم.. الذى قال عنه «سامى الكيال» فى كتابه «مع طه حسين» بسلسلة اقرأ رقم ٣٩ «إن أعضاء لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب أجمعوا على أنه من أرق الأغانى، التى ظهرت فى الخمسين سنة الأخيرة!»

وسيجيئنا أيضاً الأديب والمصلح الاجتماعى «سلامة موسى» «١٨٨٨ ـ ١٩٥٨» بمقال أفرده عن أغانينا بكتابه «عن الأدب والحياة» ورفض فيه شتى الألحان الممطوطة، التى تشبه البكاء والعويل، والتى لو سمعها غريب عن لغتنا، لاعتقد أننا نندب ولا نغنى، انتهى إلى وجوب أن تكون أغانينا مبهجة مفرحة، تملأ نفوسنا بالتفاؤل والنشاط، وتجعل شبابنا يتحفز إلى العمل بالأمل، بدلاً من الألحان والأغانى التى تكرب نفوسنا وتكبتها، وتشل فينا الأمل وتحثنا على البكاء.

وبعد ذلك يمضى، فيفسر مقصده، بأنه لا يعنى بذلك أن تكون أغانينا مضحكة، وإنما أن تجىء مطابقة للحياة، بما فيها من حزن وضحك، وأن تشرب

أغانينا وألحاننا، روح التفاؤل والبهجة والرغبة فى الرقى.

ثم يجيئنا بعد ذلك أديبنا الباهر الساحر الشيخ «عبدالعزيز البشرى» «١٨٨٦ - ١٩٤٣» بما أفرده فى الجزء الثانى من كتابه «المختار» عن الفن والفنانين، وعن موضوع تطوير موسيقانا وأغانينا ليقول «إن الغناء المصرى قد صرف كل همه إلى ترديد أحاديث الصبابة والهوى، وشدة البين، وطول النوى، وألم الفراق وحرقة الجوى، الهتاف بالمحبوب فى حالتى إقباله وإعراضه، وجموحه وارتياضه، وإظهار الفرح بجميل لقائه، وبالشكوى من صده وطول جفائه.. إلخ.

«ثم يقدم شكواه، من عدم العناية بإصابة المعانى السامية، التى تتصل بتربية الأخلاق أو تزكية الأذواق، أو بوصف الحالة الاجتماعية أو الإشادة بالوطنيات.

ويحذرنا من خطورة «طقاطيق التعهر» التى كانت قد شعت على أيامه «١٩٣٤» بما تحتويه من فاتر القول.. وساقط الكلام، ولأن ما يجرى منه على ألسنة الفتيان، كله خور وتكسر واستخذاء، هيهات أن ينتهض معها للفتى عزم، أو يشتد له طبع، وما يتصلصل منها فى حلوق البنات، كله عهر واسترسال إلى آخر المدى، وتدريب للأبناء، على عصيان الآباء، فى طاعة الهوى.

«**أنا لما استلطف ما يهمنى بابا!!**».

أو يهيب بالأم أن تصبح «قوادة» فتفسح فى جوانب الحيل، كى تجتمع بنتها بهواها وتبلغها أخس مناها «**هاتى لى حبى يا نينة الليلة!!**».

ثم ينتهى إلى وصف العلاج، بأنه لن يكلف الحكومة شططاً، بأن تنشر رجالها بأنواعهم فى الشوارع والبيوت، ليقضوا على أصحاب الطقاطيق، وإنما هو يرجو، أن ينهض جماعة من أئمة الأدباء والأعلام الموسيقى، فيدافعوا هذا الوباء، بالتى كانت هى الداء، فينظم الأدباء ما يخف على السمع من معان

شريفة، فى ألفاظ حلوة لطيفة، تبعث الهمم وترفع الأنوف، إلى مواضع الشمم، ويخرجها الموسيقيون فى تلاحين كثيرة، تثير الطرب وتهز الأريحية هزاً.

وبذلك ومن هنا، يجيئنا دور بيرم التونسى، بالإصلاح المنشود، بعد طول الانتظار.. على جمر النار.. كما يقولون.

ويمكننا إذا ما انتهينا، من التعرف المناسب، على نشأة بيرم الشعبية، فى حى السيالة السكندرى، وعلى مقدار ما تلقاه من تلاوة القرآن، ومن علوم اللغة بالكتاب، فى معهد الإسكندرية الدينى، وعلى مقدار ما ثقف به نفسه ذاتياً، من القراءات المنوعة والموسعة، أثناء ممارسته للعديد من الحرف، فى سبيل لقمة العيش بمصر أولاً، أو فى فترة نفيه بفرنسا لمدة ١٨ عاماً وحتى عودته كامل النضال، لمهام الإنتاج المستقر حتى مماته فى سنة ١٩٦١.

أقول يمكننا أن نعثر فى ديوان أعماله الكاملة، على تفاصيل منهجه الصحى تماماً، فى تغذية الأوطان والمواطنين بالصياغات الفنية الودودة، ذات الذوق السائغ، وبالصدق الهادف فى الآن نفسه، عندما نتناول شتى مجالات الحياة اليقظة والفعالة، بعناصر دينية واجتماعية وسياسية وثقافية وعاطفية، من شأنها جميعاً، أن تفيد فى التأهب لمنازلة المصاعب، بسلاح الأمل والعمل، وأن تفسح لحب الوطن والمواطنين، متسعاً رحباً فى مجال الأغانى العاطفية، بدلاً من أن يقصرها بعضهم.. من باب الجهالة.. على تأوهات الصد والهجر والالتياع.. وعلى بقية مفردات «اللكاعات» الحنجرية إياها.

ولسوف نتأكد، من أنه قد التزم بكل هذا فعلاً، بالإضافة إلى توظيف معرفته بعديد اللهجات العربية، فى ربط العزوة القومية لمختلف الأقطار الشقيقة، وابتداع ما عرفه على يديه من أداة «بساط الريح» السينمائية للطواف والغناء بكل عاصمة عربية من لونها المحلى، فى تبادل مفهوم وجميل

ومع إمداده للكحلاوى، بعناصر تجويده للهجة غناء المغرب العربى، والمشرق العربى أيضاً.

وإدخال حنجرة أم كلثوم ـ بما هى أم كلثوم ـ فى دائرة التغنى من لهجات البدو بفيلم «سلاّمة» وعلى النحو لذى تدفقت من آثاره، حرارة المشاعر الأخوية فى البيت العربى الكبير، هذا فضلا عما أهداه إلى جماهيرنا من تعابير فى لون الموال، الذى يتخذه المصريون موروثاً فنيّاً وأدبيّاً لحمل آمالهم وآلامهم، ومع ما استحدثه فيه، من مساحات إضافية، بالموافقات الثلاثة على مدلول حكمة الزمان، فى النهايات التقليدية للمواويل لتكون الأولة آه، والثانية آه، والثالثة كذلك، وبالحرص على ترصيع بحور صياغاته، بتشطيرات داخلية منعشة ومبهجة، وفاتحة لشهية الملحن.. والمستمع معاً!!

ولنا أن نستشهد لركائز منهجه، فى صياغة الأغانى.. بما يلى من مختاراته الكاشفة.

أولاً ـ عن تأهيل الفنان:

الفن يا أهل الطبيعة، روح تخاطب روح، بلغاها
والفن يا أهل المحبة، عين تكلم عين، بنباهه
والفن يا أهل القلوب، صوت من سكون الموت، أحياها
يا طالب الفن، شوف لك كام كتاب فى الفن، واقرأها

ثانياً ـ وعن قيمة الوقت وسهر الليالى:

سهران بطول الليل؟	يا ريته في مصنع!!
والا على قشلاق	والا على مدفع
من البكا يا ناس	أتورمت عينه!

ياريت على عرضه	والا على دينه !!
طول النهار باكي	وفي السحر باكي
يا شكوة المحروق	ياما سمعناكي
جايبينه يطربنا	ياست يا إذاعه
ليه بس يكربنا	ساعه ورا ساعه؟!
أنغام عليها ننام	من بعد ما قمنا
متبطنه بكلام	وآهات تآلمنا

ثالثاً ـ وفى نقد الأغانى المتأوهة الذليلة:

يا أهل المغنى، دماغنا وجعنا، دقيقه سكوت لله
داحنا شبعنا، كلام ماله معنى، يا ليل ويا عين ويا آه

* * *

طلعت موضه، غصون وبلابل، شابط فيها حزين
شاكى وباكى، وقال موش عارف، يشكى ويبكى لمين
واللى جايب له الداء والكافيه، طارشه ماهش سامعاه!!

يا أهل المغنى

ردى عليه، يا طيور بينادى، وارمى له الجناحين
وانت كمان، ياوابور الوادى، قل له رايح على فين
قل له اياك، يرتاح يا وابوره، ويريحنا معاه

يا أهل المغنى

كل جدع، فرحان بشبابه، يقول فى عينى دموع

ياللى جلبتى، شقاه وعذابه، خلى لنا الموضوع

طالع نازل، يلقى عوازل، واقفه بتستناه

يا أهل المغنى

حافض عشرة، اتناشر كلمة، نقل من الجورنال

شوق وحنين، وأمل وأغانى، وصد وبناء ودلال

واللى اتعاد ينزاد يا اخوان، وليل ونهار هواه

يا أهل المغنى

رابعاً ـ ولتحاشى مؤثرات النغم البليد والمخذول:

ربع المقام اللى واصل لك من المذيع

ماركة سمع هس يا عالم، وهس سماع

ربع المقام إلى بيجعجع به الجعجاع

خلى رجال المشارق كلهم أرباع!!

* * *

ومن ربع فلاح فى أرضه ساحت الأنهار

ومن سماه كل ساعة تهطل الأمطار

ربع المقام البليد خلاه وقف محتار

في أرض خصبة وخلى اللى عليها جياع ! !

* * *

وربع دكتور متمتع بصوت هادور

فى أرض بين الأراضى حسنها مشهور

الشمس تطلع عليها والهوا والنور

وأهلها عن آخرهم كلهم أوجاع ! !

* * *

وربع مسلم بيقبض ع الصلاة بقشيش

واسمه مسلم وغارق فى خمور وحشيش

أو يرضى دقنه وموس عاوز حلاقه بعيش

أو يبقى سيد وكل المسلمين أتباع ! !

خامساً ـ فى تنشيط الروح لاحتضان الوجود :

يا مصرى ! ليه ترخى دراعك ، والكون ساعك ؟

ونيل جميل ، كله بتاعك ، يشفى اللهاليب ؟

* * *

خلق إلهك مقدونيا ، على ساردينيا

والكل زايط فى الدنيا ، وليه انت كئيب ؟ ! !

وبهذا نكون قد تعرفنا على الركائز الأساسية، فى صوغ أغانى بيرم للإذاعة وللسينما، وفى الاسطوانات، وعلى لربابة، وفى الأوبريتات والاسكتشات، ولشتى المواقف الإنسانية، لله، وللوطن، وللمجتمع، وللدفاع عن الأرض والعرض، وفى مقاومة الأعادى، ولربط وشائج القومية العريقة، وللواعج الحب الصافى، وعشاق مفاتن الجمال، وبمختلف اللهجات المصرعربية، وفى نسبة كبرى من الصيغة الموسيقية للموال بلغت ٤٢٪ من مجمل إنتاجه.

وهذا مع التنويه منى، بأن عملية المراجعة فى هذا البحث، لكل ما تيسر جمعه من شتى المصادر، لأغانى بيرم وملحنيها، قد كشفت عن أن ٥٥ ملحناً تناولوها بمقادير مختلفة، وأنهم جميعاً مع بعض التفاوت، لهم شهرتهم ومستوى الفعالية لألحانهم.

■ ■ ■

بيرم وفن القصة القصيرة

بقلم: د/ سعيدة محمد رمضان

كثيراً ما تطغى شهرة الأديب فى نوع من الأنواع الأدبية، فيُقْرَن بهذا النوع حتى لا يُذكر إلا به، مهما تعددت مواهبه، وتعددت الأنواع التى خاض غمارها، وبرع فيها.

ونقصر الكلام هنا عن بيرم التونسى، الذى اشتهر فى العصر الحديث بالزجل شهرة «ابن قزمان» فيه فى الزمن الفائت، ولذا فإن الدراسات والمقالات، قليلاً ما تعرضت لنواحى الإبداع المختلفة عنده، مثل المقامة.. والأوبريت.. والقصيدة.. والرواية.. والقصة القصيرة.. والواقع أن كل نوع وشكل من هذه الأشكال، جدير بأن يتناوله الباحثون، استكمالاً لزوايا هذا الأديب العجيب.

والشىء اللافت للنظر، أن الدراسات التى تناولت بيرم، لم تتناول مسألة إسهامه فى كتابة القصة القصيرة.

«وإن كان بعضها عرض لما كتب من قصص زجلية» **ما عدا دراسة د/ محمد صالح الجابرى عن «محمود بيرم التونسى فى المنفى: حياته وآثاره»** فى مجلدين، وتفسير ذلك، بأن بيرم فى خلال سنوات المنفى فى تونس، نشر العديد من القصص القصيرة، التى جمعها الجابرى، فى المجلد الثانى من رسالته، وبيان هذه القصص:

رسالة الغفران	نشرت في الزمان في ٢ / ١ / ١٩٣٣
العقاقير	نشرت في الزمان في ٢ / ٢ / ١٩٣٣
القاضى الصغير	نشرت في الزمان في ٢٠ / ٥ / ١٩٣٣
بعد الميعاد	نشرت في الزمان في ٦ / ٦ / ١٩٣٣
دعوة	نشرت في الزمان في ١٣ / ٦ / ١٩٣٣
بركة	نشرت في الزمان في ١٨ / ٦ / ١٩٣٣
حدائق شارع باريس	نشرت في الزمان في ٧ / ٣ / ١٩٣٣
زنوج باريس	نشرت في الزمان في ٢١ / ٢ / ١٩٣٣
أوتيل أبي القاسم	نشرت في الزمان في ٢٩ / ١ / ١٩٣٣
الجارة المجهولة	نشرت في الزمان في ٢٣ / ١ / ١٩٣٣
السكران	نشرت في الزمان في ٢٨ / ٢ / ١٩٣٣
الانتقام	نشرت في الزمان في ٢٨ / ٣ / ١٩٣٣
الأحباب	نشرت في الزمان في ٢٥ / ٤ / ١٩٣٣
الصديق الرذل	نشرت في الزمان في ٩ / ٥ / ١٩٣٣
المرأة القبيحة	نشرت في الزمان في ٢٣ / ٥ / ١٩٣٣
المرأة	نشرت في الزمان في ٧ / ٦ / ١٩٣٣
وبوزة فين «زجاجة خمر»	نشرت في الزمان في ٤ / ٧ / ١٩٣٣
الأميرة التركية	نشرت في الزمان في ٨ / ٨ / ١٩٣٣
المهدي أو الصوت القاتل	نشرت في الزمان في ١٠ / ١٠ / ١٩٣٣

القواد النزيه	نشرت في الزمان في ٧ / ١١ / ١٩٣٣
الألماسة المزيفة	نشرت في الزمان في ١٤ / ١١ / ١٩٣٣
حماسة ساعة	نشرت في الزمان في ٢١ / ١١ / ١٩٣٣
العشاء	نشرت في الزمان في ٢٨ / ١١ / ١٩٣٣
الحب الهمجي	نشرت في الزمان في ٢ / ١٠ / ١٩٣٤
الكهرباجي	نشرت في الشباب في ١٠ / ١٢ / ١٩٣٦
الدريبة	نشرت في الشباب في ١ / ١ / ١٩٣٧
عم علي الرايس	نشرت في الشباب في ١٦ / ١ / ١٩٣٧
طاحونة الأمس وطاحونة اليوم	نشرت في الشباب في ٢٢ / ١ / ١٩٣٧
الحاج الكيلاني الجزار	نشرت في الشباب في ٥ / ٢ / ١٩٣٧
تذكرة الترام	نشرت في الشباب في ١٩ / ٢ / ١٩٣٧
كبش العيد	نشرت في الشباب في ٢٦ / ٢ / ١٩٣٧
تونس تغنى	نشرت في جريدة السردوك في ٧ / ٤ / ١٩٣٧

ومعنى هذا، أن ما نشر لبيرم تحت مسمى «القصة القصيرة» يزيد عن ثلاثين قصة، والحق، أن هذا الرقم، يمكن أن يزيد كثيراً، من خلال القراءة المتأنية، لما كتب بيرم فى هذه الفترة، مما صنفه «الجابرى» تحت اسم المقالات.

ومن ذلك واحدة تحمل اسم «رواية» و«مؤتمر السمك» وفى الجلاز «مقبرة مدينة تونس».

وهذه الأعمال لها كل مقومات القصة القصيرة، ولكننا نضيف إليها أيضاً ما كتبه عن «إمام العبد» وسلسلة مقالات «الأبطال بالريشة والقلم» فهذه

لوحات قصصية بالمعنى الدقيق للكلمة، تتناول هذه الشخصيات، تناولاً قصصيّاً، فتجسم لنا خصائص حركاتهم وسكناتهم، بصورة نابضة بالحياة، من خلال التكيف على موقف أو بعض المواقف، التى تصاغ فى قالب الحكاية أو القصة.

وربما جاز أن نتوقف كذلك ولو قليلاً، أمام ما كتبه بيرم التونسى تحت عنوان: الفن القصصى «فى جريدة الزمان التونسية فى ٢٠ يونية ١٩٣٣» وفيها يحدد بيرم.. بناء القصة.. فى مؤاد ثلاث وهى:

الغاية.. التى يقصدها الكاتب من قصته.. والعاطفة.. التى تحفزه الكتابة وتظهر حادة أو هادئة أو عادلة أو جائرة.. ثم الأسلوب.. الذى يقدم به قصته للقراء وللمسرح.

فالغاية.. هى أن يعرض عليك المؤلف.

إما صفحة من التاريخ، كنت تتلهف حسرة، على أنك لم تر عصرها ولم تعاشر أهلها، كما تسمع مثلاً عن عصر المأمون، أو قصور جعفر البرمكى.

أو يذهب بك المؤلف فى الرواية، إلى بلد ناء تشعر بالشوق إلى زيارته، ورؤية ملوكه وشعوبه.

أو يكون غرضه من قصته، أن يقدم أشخاصاً إما أن يلبسهم أبهى حلل الإنسانية، ويزفهم إليك مقربين يجعهم أمثلة للإنسان الكامل، الذى يجب أن يكون.

وإما أن يمسخهم أبالسة مجرمين يعرضهم عليك بسوءاتهم، لتتقيهم أو لتحذر أن تكون على شاكلتهم.

وفى النهاية يتوصل بهذا، إلى معالجة مشكل اجتماعى.

والمؤلف القصصي.. يختار أشخاصه من الموجودين على ظهر هذه الأرض، وأحياناً يخرجهم من بطنها، فإن أعوزه هذا أو ذاك، اخترع من عنده ليكمل النقص الموجود في الحياة، وكلمة التكميل هنا، هي الغاية التي يقصدها المؤلف في كل عمله، وللمؤلف أيضاً، أن يخترع الحوادث إذا كانت حوادث الحياة لا تسعفه.

والعاطفة.. هي التي تحرك أشخاص القصة، وتخلع عليهم الألوان البهيجة أو البغيضة، وتخلق الحوادث في القصة خيراً أكانت أو شرّاً، ورب مكان أو شخص يبغضه بالإجماع، ولكن الكاتب، يرى فيه ما لا يرى الناس، فيعطف عليه، ويظهر ما فيه من محاسن ضافية، أو بعكس ذلك.

بقي الأسلوب.. الذي يعرض به الكاتب قصته، وفيه تتجلى قدرته وموهبته، أو قل إن القصة كلها هي الأسلوب، فأنت تعرف حوادث الحياة معرفة تامة، ولا حاجة بك إلى رؤيتها مرة أخرى في كتاب أو على المسرح.

ولكن.. الكاتب.. بأسلوبه.. يحببها إليك، ويعرضها عليك عرضاً جديداً.

والأسلوب.. وحده، هو الذي يميز الكاتب عن الآخر، ويصرفك عن القصة إلى الأخرى، وهما من مادة واحدة.

والملاحظ، أن بيرم، جعل تحت مسمى «الأسلوب» كل ما يتعلق بالجوانب الفنية «التكنيكية» كالحبكة والعقدة وما إلى ذلك، وكان المتوقع أن يلح على واقعية الموضوع من منطلق أن الواقعية هي المحور الأساسي في سائر إنتاجه، لكنه فضل فيما يبدو، الاكتفاء بالخطوط العامة الموضوعية، دون أن يتدخل كثيراً، ليعبر عن ميله الشخصي، أو انطباعاته الذاتية.

وهذا الذي ذكرناه يمثل إنتاجه القصصي ـ أو بعضاً منه ـ في مرحلته التونسية، والدلائل تؤكد على أنَّ هناك أيضاً، أعمالاً قصصية كتبها قبل نفيه، لكنها لم تجمع، كما أنها لم تدرس ـ بحسب ما نعلم ـ في الدراسات

المختلفة التى تناولته، والتى ركزت فى معظمها على حياته وأزجاله.

ومما يدل على ذلك، أن «المجلة الجديدة» التى كان يصدرها «سلامة موسى» بالقاهرة فى الثلاثينيات.

نوهت بالطابع الواقعى المحلى «المصرى» لقصص بيرم.

قائلة إن من التناقضات، أن المؤلف الوحيد، الذى فتح هذا الباب على مصراعيه «أى مصراع التعبير عن الواقع المصرى» وبرهن على مقدرة جديرة بأن تخلده، بدلاً من أن يقدر التقدير الواجب، قد ألقى اسمه فى.. زوايا النسيان، وعلى كثرة المحاضرات التى ألقيت، والمقالات التى كتبت للتعريف ببعض القصاصين، فإن أحداً من الكتاب والخطباء.. لم يشر إليه بكلمة.

وهذا القصاص.. هو محمود بيرم التونسى.. الذى يكتب بالعامية ويصور عقلية أولاد البلد، وعاداتهم أبلغ تصوير، ثم يكتب عن مساوى الطبقات الوسطى والغنية، فلا نجد فى كتاباته نفوراً أو مسخاً، ويضعه فنه بسهولة فى رأس قائمة القصاصين.

بل من التساهل أن يوضع بعده شخص آخر، ومن الخسارة التى لا تقدر، أن ينقطع عن الكتابة، بعدما ثابر على مواصلة بعض الجرائد زمناً طويلاً.

وهذه العبارة جعلت د. الجابرى يلح على «ريادة» بيرم لفن القصة القصيرة فى مصر، ولا شك أن مسألة «الريادة لا تخلو عن غلو، وخاصة أن عبارة «المجلة الجديدة» إن صحت، فإنها تشير إلى ريادة بيرم فى التعبير عن الطابع المحلى المصرى المكتوب بالعامية «وكان سلامة موسى صاحب «المجلة الجديدة» من أكبر دعاة العامية».

والشىء الثابت، أن للقصة القصيرة فى مصر رواداً كثيرين، بدأوا فى

التعبير عن الواقع المصرى، فى الفترة التى كان فيها بيرم يكتب أولى تجاربه بالشعر وبالزجل أى فى فترة ما قبل ثورة ١٩١٩ ببضعة أعوام، ويكفى أن نذكر مجلة «الفجر» ذات الطابع التجديدى، وما نشرته من قصص لمحمود طاهر لاشين، وأحمد خيرى سعيد، وعيسى عبيد، وشحاتة عبيد، فضلاً عن محمد تيمور، فى «ما تراه العيون» والمجموعات الأولى لمحمود تيمور، وكانت تغوص فى صميم الواقع المحلى، وتتمثل فيها خصائص الاتجاه الواقعى.

وأيّاً كان الأمر، فإن إنتاج بيرم فى القصة القصيرة مما يحتاج إلى تحليل طويل، وخاصة أن من بين هذه القصص ما التصق بالبيئة المصرية، ومنها ما استمد مادته من أيام المنفى فى باريس، ومنها كذلك ما اعتمد على تصوير البيئة التونسية، كذلك فإن بناء هذه القصص يتفاوت، تبعاً لطبيعة التجربة المعالجة، وما أكثر ما عالج بيرم فى قصصه من تجارب.

ففى القصة الأولى، على سبيل المثال ـ التى تحمل اسم «رسالة الغفران» تتبدى صياغة «بيرمية» لرسالة «أبى العلاء» الشهيرة تعتمد على «إعادة التصور» من ناحية، كما تعتمد على ما يمكن أن يسمى بالـ «بارودى» أو الصياغة الساخرة، لنص يتسم بالوقار، كما كان يفعل «حسين شفيق المصرى» فى قصائده «الحلمنتيشية» التى كتبها على غرار المعلقات، والقصائد التقليدية الشهيرة وكما فعل «ابن سودون» من قبلهما عندما «عارض» القصائد الجادة «الكلاسيك» بقصائد ضاحكة عابثة ساخرة.

لجأ بيرم مرة أخرى للتراث فى قصة «طاحونة الأمس وطاحونة اليوم» التى استهلها بأن «المرأة واحدة فى كل بلد وكل زمن». تروى لنا كتب الأدب حكايات عن العاشقين، وما يحل بهم من المصائب، ولكونها متشابهة، نروى واحدة منها، وهكذا تبدأ الحكاية عن هذا الفتى البغدادى، الذى حاول أن

يراود زوجة فاضلة عن نفسها فأخبرت زوجها بالحكاية، فما كان منهما إلا أن رسما معاً مؤامرة لإذلاله، وهكذا يتسلل إلى بيتها فى المساء، فتدفعه إلى الطاحونة، على زعم أن زوجها جاء على غير موعد، وتدعوه لأن يربط نفسه ليدير الطاحونة بدلاً من الحمار، وهكذا يظل يدور ويدور طول الليل، حتى طحن عشرات الجوالات من القمح ومع اقتراب الفجر أطلقت الخادمة سراحه.

وبعد أسابيع جاءت الخادمة للعاشق تقول:

ـ إن سيدتى تقرؤك السلام وتقول لك..

فقاطعها قائلاً: هل فرغ دقيقكم؟

ويأتى فى القسم الثانى.. من القصة.. التطبيق على العصر الحديث، من خلال امرأة الجزار، الذى يطاردها أحد الرقعاء، فتستدرجه لكى ينال «نصيبه» من الزوج، لتأتى الحكاية بأن «لكل زمن عقوبة».

وربما كانت قصة «بعد الميعاد» خير ما يمثل براعة بيرم، فى القدرة على التقاط الحدث، الذى يبدو وكأنه لوحة أو تسجيل لموقف مًّا، فإذا أمعنت النظر فيه، بدا لك واضحاً، كيف أن هذا الموقف البسيط، يكشف عن طاقة ضخمة من الكشف عن السلوك البشرى، وما يتحرك فى نفوس الناس، من مشاعر متضاربة، وما يمرون به من نزوات توزع بين الخير والشر.

وهذا الذى قلناه، يتشكل أمامنا شيئاً فشيئاً، من خلال حكاية بسيطة، تبدأ فى إحدى دور السينما، حيث يجلس فى أحد «الألواج» شاب سورى ممتلئ الجسم يتسم بالوسامة والثراء، أما «اللوج» المجاور ففيه عائلة مصرية تضم الزوج والزوجة وابنته فى السابعة، وخادمة تحمل على ذراعيها طفلاً آخر.

وعندما تنطفئ الأنوار، تمتد يد المرأة، فى لحظة ترق، لتلامس يد الشاب،

بعد قليل يكتب لها ورقة يدسها فى كفها، يدعوها لأن تنظره فى الغد أمام سينما «الكوزموغراف» فى العاشرة، وشعر بالظفر، وهو يقارن بين نفسه وبين الزوج «الغلبان» الدميم - بعد قليل - تكتب له هى أنها تفضل اللقاء فى الساعة الثانية ويأتى الغد، فتعمل بهمة فى المنزل، زوجها ينام بعد الظهر ولا مشاكل فى الخروج، تركب عربة تتوقف بها أمامه ليركب وهو صامت - تمضى العربة إلى الجزيرة والعاشق «الشامى» قد ارتخى على مقعد العربة، ووضع قدميه فى ظهر الحوذى، وأخرج عجيزته الضخمة فى الهواء، ومد ذراعه خلف ظهر السيدة، وجعل يعبث فى جسمها فى بلاهة وبرودة.

ومضت المركبة عبر شوارع المدينة، حتى يسألها بعد حين، إلى أين نحن ذاهبون الآن؟

فقالت: سأخبرك حالاً.

وأشارت للحوذى بالرجوع، ولما قاربت المركبة مخزناً كبيراً.

قالت للشامى: أرجوك أن تسمح لى بالنزول لشراء بعض أدوات التوالت، ودخلت المخزن، وبعد ربع ساعة، كانت فى بيتها أمام سرير زوجها النائم، فلم يشعر هذا الزوج إلا وامرأته تطوق عنقه، وتنهال عليه بالقبلات تارة وعلى أولادها تارة أخرى، ولا يدرون سبب ذلك».

وهكذا انتهت القصة.

وهذه النهاية البسيطة، تأتى شديدة الحساسية، فى التعبير عن الصحوة، لحظة الزلة التى هوت فيها الزوجة، والتى أفاقت منها - لحسن الحظ - فى سرعة.

وقد رسم بيرم التونسى أبعادها فى براعة وبساطة، وتحرك قلمه فى خفه، وهو يجسم صورة الشاب، الممتلئ وسامة ودسامة، وثقل ظل، والمرأة التى

تلتفت إلى نفسها، فتحس بأن ما انزلقت إليه شىء لا طعم له.

وأجمل ما فى القصة، أن بيرم لم يخطب فيها، أو يعظ.

ولكنه ترك الموقف ينطق على سحيته ببساطة وفى فن.

من كل ما قلناه، نلخص إلى أن بيرم، كان بارعاً فى كثير من قصصه القصيرة، ونعتقد أن طاقته وطبيعته وطابع أسلوبه، كل ذلك كان كفيلاً، بأن يجعل منه واحداً من قصاصينا المبدعين، إلا أن مجالات الغناء.. والمسرح الأوبريتى.. والزجل، هو الذى استولى عليه فى النهاية، حتى طغى على سائر ما له من كتابات فى القصة وغيرها.

■ ■ ■

من العصر اليوناني
إلى بيرم التونسي
(أسطورة ميديا)

بقلم: محمد السيد عيد

(١)

مسرحية (عقيلة) مسرحية سيئة الحظ، فلم يقف عندها أحد إلا وقفات خاطفة، وهذا ـ على سبيل المثال ـ ما كتبته فاطمة رشدى صاحبة الفرقة التى قدمتها والنجمة التى قامت ببطولتها:

« .. سافرنا إلى باريس، حيث فوجئنا فى الفندق الذى نزلنا فيه، بالشاعر الشعبى بيرم التونسى يفد علينا مرحباً، وعرفنا منه الحياة القاسية، التى يحياها فى منفاه. فطلب منه عزيز، أن يكتب لنا روايتين بالزجل، واختار له فكرة روايتين، ونقدناه عربوناً سخيّاً.

وبينما نحن فى باريس، إذا ببيرم يفاجئنا فى الفندق بالروايتين وهما: «ليلة من ألف ليلة»، و«عقيلة».

أما فى رواية «عقيلة» فلن أنسى منظراً رائعاً صممه له عزيز، يرمز إلى جامع سيدى أبى العباس بالإسكندرية[١].

ولا يذكر أحمد يوسف ـ وهو من أهم المصادر عن بيرم ـ إلا اسم المسرحية.

أما الدكتور يسرى العزب.. صاحب أول رسالة علمية.. عن بيرم فيقول:

(١) فاطمة رشدي: كفاحى فى المسرح والسينما، القاهرة ١٩٧١، ١٢٧ ـ ١٣١.

« .. أثناء عمل بيرم فى مصنع للبسكويت، يرسل له « عزيز عيد » مخبراً إياه بنجاح مسرحيته « ليلة من ألف ليلة » ؛ يطلب منه وصاحبه أودموند « يعنى أدموند تويمه » التفرغ تماماً للكتابة للفرقة، ويمدهما بباقى أجرهما عن النص الأول.

فيترك بيرم العمل فى المصنع، ويذهب مع صديقه إلى الريف، ويستأجران مسكناً معقولاً، ويكتبان مسرحية عقيلة، ويرسلانها للفرقة، فلا يصل الرد من القاهرة لمدة ثمانية أشهر »[1].

كما يقول فى موضع آخر:

« كما أشرنا إلى صداقة بيرم وعزيز عيد، التى أثمرت أوبريت « ليلة من ألف ليلة » التى مصرها مع أدموند تويمه بعد إعادته إلى المنفى ١٩٢٤ وقدمتها فرقة « فاطمة رشدى »، وكذلك أوبريت « عقيلة » التى أخرجها عزيز عيد لنفس الفرقة »[2].

وهناك كتب أخرى عن بيرم، لم تشر مطلقاً لهذه المسرحية، ولا شك أن الجميع معذورون فى هذا، لعدم وجود النص بين أيديهم، وعدم إشارة المراجع الوسيطة إليه.

لذا فأنا أرجو أن تكون طباعة هذا النص، خطوة على طريق التعريف بمسرح بيرم، وتحقيق تواريخه وملابساته.

ويشير غلاف هذه المسرحية إلى حقيقتين، هما:

١ ـ تقديم هذه المسرحية عام ١٩٣١ « وهذا يطابق التاريخ الذى ذكرته فاطمة رشدى ».

٢ ـ اقتباسها عن ميديا « Medea »، وسوف نهتم فى الصفحات التالية، بالتعرف على أسطورة ميديا، وأهم معالجاتها فى المسرح قبل بيرم، ثم دراسة مسرحية عقيلة فى ضوء هذا، لنتبين مدى أصالة كاتبنا ومسرحيته: ونقف على جمالياتها.

(١) د. يسرى العزب: أزجال بيرم التونسى، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٩ .

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦ .

(٢)

أسطورة ميديا أسطورة إغريقية قديمة، تروى أن أحد الملوك «بلياس» تنبأت له عرافة الآلهة، أن هلاكه سيكون بسبب رجل ينتعل خفّاً واحداً، وبعد فترة من الزمن يصادف «بلياس» هذا الرجل ذا الخف الواحد، فإذا هو ابن أخيه، «جاسون».

يسأل الملك ابن أخيه: «ماذا تفعل لرجل أنبأك الوحى أنه ربما يقتلك».

فيضحك «جاسون» وهو لا يعرف ما وراء السؤال.

ويجيب: «أبعث به ليحضر الفروة الذهبية» والفروة الذهبية مكانها فى كولخيس «عند الطرف الشرقى من البحر الأسود».

والرحلة إليها محفوفة بالأخطار، التى يستحيل التغلب عليها، كما أن الفروة نفسها، يحرسها تنين أسطورى يهلك كل من يقترب منه.

لذا كانت الرحلة إلى «كولخيس»، لإحضار الفروة الذهبية، تعنى التخلص من خصم الملك، الذى يريد القضاء عليه.

ولذا أيضاً أمر الملك «بلياس» ابن أخيه، أن يذهب إلى «كولخيس» ليحضرها.

قطع «جاسون» الرحلة المستحيلة، إلى البلاد القصية، مع نخبة من أبطال اليونان، وخاضوا فى الطريق إليها المغامرات المستحيلة.. وحين وطأ هو وزملاؤه الأرض، سألهم ملك البلاد «إيتيس» عن غايتهم، فأجابه «جاسون»، ولم يكن يعلم أن هذه الفروة هى أغلى عند ملك «كولخيس» من كل شىء.

وقرر الملك أن يتخلص من «جاسون» قبل أن يصل إلى الفروة.

فاشترط عليه شرطين:

● أن يحرث قطعة أرض بمحراث يجره ثوران متوحشان، تخرج من فمهما ألسنة اللهب التى تحرق من يقترب منهما.

● أن يبـذر فى هذه الأرض أسنان التنين «وهى أسنان تنبت رجالاً مسلحين، قادرين على القضاء عليه، لو نجا من الثورين».

فى هذه الأثناء كانت «ميديا» ابنة الملك «إيتيس» قد رأت «جاسون» وأعجبت به، وقررت مساعدته.

كانت «ميديا» ساحرة، على علم بالأعشاب وخواصه، ولديها القدرة على أن تصنع منها المواد العجيبة، ولذا فإنها حين ذهبت إلى «جاسون» قبل أن يبدأ مهمته، أحضرت له معها صندوقاً صغيراً به دهان، يقى من يستخدمه من الاحتراق، ومن ضربات السيوف، ووعدها «جاسون» أن يصحبها معه إلى بلاده، لتكون زوجته مقابل هذه المساعدة.

وبعد أن انتصر «جاسون» علي الثيران، والرجال الذين نبتوا من أسنان التنين، أصبح مستعداً لآخر مرحلة فى مغامرته، وهى مواجهة التنين الذى يحرس الفروة الذهبية، وتقدمت «ميديا» لتساعده للمرة الثانية، فقد كانت هى الوحيدة، التى تقترب من التنين وتقدم له الطعام.

خلطت «ميديا» طعام التنين بمواد مخدرة جعلته يغفو، مما أتاح «لجاسون» أن يأخذ الفروة الذهبية دون عناء، ولأن الوقت كان غالياً فقد فر «جاسون» ورجاله من البلاد قبل أن يعلم بالأمر مليكها، وصحبته فى رحلة العودة.. حبيبة القلب «ميديا».

وللمرة الثالثة قررت «ميديا» أن تساعد حبيبها، فأخذت معها شقيقها «أبسيرتوس» الصغير عند الفرار، ولما وجدت أباها يمعن فى مطاردة سفينة الحبيب، ويكاد يلحق بها، أخرجت مدية وقتلت شقيقها، ومزقته إرباً، وألقته فى البحر، لتضطر والدها أن يتوقف ويجمع أشلاء ابنه. إذ كان الناس يعتقدون فى هذا الزمان، أن الذين لا يُدفنون، لا تستقر أرواحهم، فى العالم السفلى.

وبهذه الحيلة البشعة، تمكن أبطال « سفينة الأرجوس » الهرب والنجاة.

وعادت السفينة إلى بلاد اليونان.. واكتشف « جاسون » أن عمه الملك قد قتل شقيقه « أبا جاسون » أثناء السفر..

وللمرة الرابعة قررت ميديا أن تساعد زوجها، خاصة أنها كانت تريد له أن يصبح ملكاً، ولجأت إلى السحر والحيلة. فقد أحضرت حيواناً صغيراً، وذبحته أمام بنات الملك، وقطعته، ثم ألقته فى ماء مغلى، وسكبت مادة سحرية معها فى الماء، فخرج الحيوان مرة أخرى حيّاً يقفز ويجرى، وأقنعت البنات بأن هذه الحيلة تعيد الشباب إلى أى حى مهما بلغ سنه، مما دعاهن إلى التفكير فى إعادة الشباب إلى أبيهن، فقمن بقتله بأيديهن لتعيد إليه « ميديا » الشباب، لكن « ميديا » لم تفعل شيئاً لأجل إنقاذه، وهكذا هلك الملك بيد بناته.

وثار الشعب على « جاسون » و« ميديا »، وبدلاً من أن يوليه الحكم، طردوه وزوجته، فلجآ معاً إلى مدينة « كورنثه ».

فى « كورنثه » أحسن الملك « كريون » استقبالهما، وأنجبت « ميديا » لزوجها ولدين، لكن القلب الذى لا يستقر على حال لم يلبث أن مال، فقد كان لملك البلاد ابنة تدعى « جلوكى » أراد أن يزوجها للبطل « جاسون »، وبالفعل أحب « جاسون » هذه الفتاة لأن حب « ميديا » كان قد فتر فى قلبه.

وحاول « جاسون » أن يغرى زوجته بالمال لترحل عنه، كما حاول أن يقنعها بأنه سيتزوج من « جلوكى » لمصلحة أولادها، وشعرت « ميديا » أن زوجها ليس سوى نذل، قابل تضحيتها بالاستهانة، وكافأها على وفائها، بالخيانة، فقررت الانتقام.

أهدت « ميديا » « لجلوكى » ثوباً رائعاً، كانت قد نقعته فى سائل سام، وما

إن ارتدت العروس هذا الثوب، وسرى فيه الدفء، حتى اشتعل ناراً أحرقتها، وعجز الجميع عن إطفائها.

ويقال إن «ميديا» قتلت ولديها أيضاً، لتسبب لزوجها الآلام الموجعة، ثم فرت في عربة سحرية.

وهناك رواية أخرى، تقول إنه لم تقتل ولديها، لأن قلبها لم يطاوعها، فأخذتهما وفرت[1].

هذه هي الأسطورة، التي ألهبت خيال الكتاب، في كل العصور.. فكيف تناولها عمالقة المسرح قبل بيرم؟

إن أهم المعالجات قبل بيرم ثلاث:

ميديا..	**يوربيديس**	**«اليوناني»**
ميديا..	**سنيكا**	**«الروماني»**
ميديا..	**كورني**	**«الفرنسي»**

وسنلقي نظرة سريعة، على هذه الأعمال الثلاثة، قبل الدخول إلى مسرحية كاتبنا العربي.

(٣)

عاش الكاتب اليوناني يوربيديس في القرن الخامس قبل الميلاد، في عصر سادت فيه الفلسفة السوفسطائية[2]، وهي فلسفة شكية، تعطي اهتمامها الأكبر للإنسان، بعد أن كانت الفلسفات السابقة، تولي جل اهتمامها للآلهة.

---

(١) انظر تفاصيل هذه الأسطوة في: بيترلن: قصص من اليونان القديمة «ترجمة د. سمير عبدالحميد» القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٧٢ - ١٩٩.

(٢) كلمة Sophos في اليونان تشير إلى الحكمة، و Sophist تعني طائفة من الناس احترفوا التعليم بالأجر في العصور اليونانية، وقد كانت لتعاليمهم آثار بعيدة في الأدب والدين والسياسة والحياة اليومية.

وقد نتج عن تعاليم هذه المدرسة الفلسفية، أن اتجه «يوربيديس» لتقديم نماذج بشرية، تحب وتكره وتتألم وتغار، واجتهد فى تصوير المشاعر الإنسانية، بعد أن كان الكتاب السابقون، يعطون الصدارة، للتعبير عن القيم الدينية والتغنى بعدالة الآلهة. ولذا رأينا النساء، يحظين بأكبر مساحة من أعمال الكاتب، الذى وجد فيهن مادة خصبة للعواطف والمشاعر والانفعالات الإنسانية، التى تصل إلى أقصى درجات الحدة.

ومن الشخصيات النسائية الهامة فى مسرح «يوربيديس»: «ميديا».. وقد كتبها عام ٤٣١ قبل الميلاد.

وكانت هى المسرحية الأولى.. من رباعية تضم معها: «فيلوكتيتس»، و«ديكتوس»، و«النساء وقت الحصاد».

وسرعان ما أخذت مكانتها، كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان، فى التراجيديا اليونانية(١).

يبدأ يوربيديس مسرحيته قبل نهاية الأحداث مباشرة:

فها نحن فى كورنثه، بعد أن تمت خطبة «جاسون» لابنة «كريون» ملك المدينة.

ويروى على لسان مربية «ميديا» موجز قصة التعارف بين «ميديا» و«جاسون» كى يمهد للأحداث القادمة.

وتبدأ الأحداث الفعلية، بدخول أحد الخدم، ليخبرنا بأن «كريون» حاكم البلاد قد عقد العزم على طرد ولدى «ميديا» وأمهما خارج كورنثه.

ويقدم كاتبنا، بطلته قبل ظهورها على المسرح، بجمل يحرص على أن تعبر عن حدة طباعها وعواطفها.

(١) يوربيديس: ميديا، القاهرة ١٩٧٤ «ترجمة كمال حمدي» والإشارة هنا إلى دراسة المترجم ص ٩١.

« ويلاه.. ما أشقانى وما أفدح أحزانى.. ما أتعسنى.. ليت الموت يطوينى ».

« .. إنتما أيها اللعينان، أنتما يا ولدىَّ، يا من أنجبتكما أم بغيضة، فلتهلكا مع أبيكما، وليأت الدمار على البيت كله »[1].

« ولقد ارتبطت بأعظم الأيمان . بهذا الزوج الملعون.. ليتنى أراه يوماً مع عروسه وقد تمزقا أشلاء، وانهار عليهما القصر بما فيه ركاماً، فلقد تجرأ عليَّ بالإهانة.. »[2].

ثم تدخل « ميديا » لتحاور الكورس، وهو عبارة عن مجموعة من نساء كورنثه، وتتمكن من إقناعهن بأنها أهينت، وأنهن يجب ألا يلمنها، إذا وجدت حيلة لتنتقم من زوجها.

وتتصاعد الأحداث، مؤكدة على ضرورة نفى « ميديا » دون انتظار، إلا أن « ميديا » تنجح فى طلب مهلة يسيرة، لتدبير أمرها.

فى هذا الوقت، يأتى إلى « كورنثه » الملك « إيجيوس » ملك أثينا، وتعرف « ميديا » أنه لا ينجب، فتطلب منه أن يعدها بالحماية فى بلده، مقابل أن تساعده بحكمتها على الإنجاب، فيعدها الرجل المشوق للولد.

وهنا تضرب « ميديا » ضربتها، إذ ترسل الهدايا للعروس، وتعلن عزمها على الرحيل فى هدوء، إذا وافق الملك على عدم نفى ولديها.

ورغم أن « جاسون » يعارض فكرة إرسال الهدايا فى البداية، إلا أنها تتمكن من إقناعه بضرورة إرسالها.

وهكذا يصل الحدث إلى قمته حين تحترق العروس، ويأتى أحد الخدم ليخبرنا بما حدث، ثم تندفع « ميديا » من المسرح إلى داخل القصر لتقتل

(١) المرجع السابق ص ٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ .

ولديها بيديها، ثم تفر بالعربة السحرية، تاركة زوجها ينعى حظه البائس، بينما يردد الكورس:

«هـكـذا تجـرى بمـا شـاء الإلـه

هـذه الأقـدار فـى دنيـا البـشـر

يتـولـى الحكـم فـيـهـا مـن عـلاه

ونحـار نحـن فـيـهـا ونتـوه

فـهـى لا تجـرى بمـا كـنـا نـريـد

وتـوافـى بـالـذى لا نـطـلـب»(١).

إن المكان هنا واحد، والزمن قصير جداً، ليسمح بأقصى قدر من تكثيف الأحداث، والراوى يسهم بدور هام فى سرد الماضى، ونقل الأحداث التى تتم بعيداً عن أعيننا، خاصة موت العروس، كما أن الكورس يلعب دوراً هامّاً فى إبراز مكنونات النفس لدى «ميديا».

والملاحظ أن «يوربيديس» لم يظهر شخصية العروس أبداً على المسرح، كما أنه أعطى أكبر مساحة من عمله «لميديا». واهتم اهتماماً بالغاً، بتصوير عواطفها كامرأة خانها زوجها، وكأم تحب ولديها، ويمزقها صراع بين الإبقاء على الطفلين بدافع الحب، أو قتلهما بدافع الانتقام:

«.. أرحل عنكما مسكينة ذليلة.. فتحرمان منى إلى الأبد، منفية إلى أرض أخرى.. قبل أن أسعد بكما، وأمتع النظر بطلعتكما البهية، قبل أن احتفل بيوم زفافكما.. قبل أن أزين لكما عروسيكما، قبل أن أحمل المشاعل فى موكب عرسكما.. يا لشقائى.

(١) المرجع السابق ص ٨٧ ـ ٨٨ .

ما أعظم التعاسة.. التى أوردنى فيها عنادى.. أى ولدىّ.. لقد ربيتكما.. وضاعت تربيتى سدى.. لقد تعذبت.. ونال منى الوهن والألم.. كل منال، وقاسيت ساعة ولادتكما مر الأهوال.. دون طائل.. ويلى.. لماذا تشخصان إلى بأبصاركما؟

لماذا يا ولدَىَّ؟

لماذا توجهان لى آخر بسمة فى حياتكما؟

لماذا؟

«تستسلم للبكاء ـ يبتعد الولدان قليلاً.. تستدير إلى الكورس ماأتعسنى.. ما أشقانى.

ماذا أفعل؟

لقد خذلنى قلبى يا رفيقات، عندما رأيت الفرحة تتألق فى عيونهما»(١).

لقد كان «يوربيديس» موفقاً كل التوفيق، فى تصوير «ميديا» على هذا النحو، لأنه لو جعلها.. امرأة بلا عاطفة.. لما أحسسنا بعمق المأساة.

وفى مقابل هذه الشخصية النسائية الحية.. نجد بطل مسرحيتنا، «جاسون»، وهو رجل وصولى، عديم الوفاء، يجمع إلى خيانته، بلاغة القول كالفسطائيين، حتى ليقلب الباطل حقاً، وعلى قدر نذالته تكون معاناته.

ولا يختلف كريون ملك البلاد عن جاسون، فهو رجل قاسى القلب، يأخذ من المرأة زوجها ثم يريد أن يطردها خوفاً على ابنته، لذا كانت آلامه.. تعادل جبروته، إذ رأى ابنته تحترق أمامه.. دون أن يتمكن من إنقاذها.

وكما نرى فى مسرحيتنا المجرمين.. نرى أيضاً الضحايا، فالعروس التى

(١) المرجع السابق ص ٦٨ ـ ٦٩.

احترقت، لأن أباها أراد لها « جاسون » زوجاً ضحية، وولدى « جاسون » و« ميديا » ضحية، وهذه الضحايا.. هى التى تصنع المأساة.

لقد تمكن « يوربيديس » حقّاً من أن يوظف الأسطورة، لكى يعبر عن النفس الإنسانية، وما فيها من تقلب، ووصولية، وطمع بما فى أيدى الآخرين، ولكى يعبر أيضاً، عن عواطف المرأة الغيورة التى تصل إلى الذروة.

وعن « يوربيديس » أخذ « سينيكا » « ت ٦٥ ق.م ».

فالأحداث عنده تدور فى نفس المكان: كورنثة، أمام بيت « جاسون »، والشخصيات هى نفس الشخصيات[1]، فيما عدا شخصية « إيجيوس » الذى استغنى عنه.

وقد انكمش دور الكورس فى مسرحية « سينيكا » إلى حد بعيد، كما أنه لم يعد مشاركاً كما كان عند سابقه، واحتلت « ميديا » مساحة أكبر مما رأينا عند « يوربيديس »، وأصبح دور « جاسون » شبه هامشى، إذ لم نره على المسرح إلا فى الفصل الثالث، ثم الفصل الخامس.

تبدأ مسرحيتنا « بميديا » تستنزل اللعنات.. على العروس، ووالد العروس، والزواج، و« جاسون »، ثم نراها تعود فتذكر « جاسون » بالخير، وتلقى عبء الجريمة كلها على « كريون »، ويدخل « كريون » لينبئها بأمر الطرد ـ كما رأينا من قبل ـ فتستهمله حتى تدبر أمرها، وخلال هذا اليوم تتم جريمتها.

والخلاف فى الأساس بين مسرحيتى « سينيكا » و« يوربيديس » هو هذا المزاج الرومانى.. الدموى العنيف.. الذى يسيطر على مسرحيتنا.

(1) Seneca: Medea, translated by Moses Hades.

Romandrama, edited With an Lntroduction by Robert W. Corrigan, U.S.A, 1966, P. 327 - 328.

« فميديا » لا تقتل ولديها بعيداً عن الجمهور كما هو الحال فى النص اليونانى، بل تقتلهما على المسرح، وتمزق أحدهما إرباً.. أمام أبيه.. إمعاناً فى الانتقام.

لقد كان هذا المزاج الدموى العنيف، هو العامل الأكبر فى تصوير « ميديا » بصورة أقل روعة.. من الأصل اليونانى.

فلم نعد نرى هذا التردد والصراع اللَّذَيْن يعتملان فى نفس الأم، بل رأينا الجانب الشرس وحده.. مما قلل من إحساسنا بإنسانيتها.

وعن « يوربيديس » و« سينيكا » أخذ « بيير كورنى » « ١٦٠٦ ـ ١٦٨٤ ».

لكنه تصرف فى الأحداث.. بما رآه يجعل المسرحية أكثر تماسكاً.

وقد أراحنا « كورنى » حين عقد بنفسه مقارنة بين مسرحيته والمسرحيتين الأخريين[1] وهذه أهم نقاط المقارنة.

● يقتفى « كورنى » أثر سابقيه.. فى إدارة الأحداث، فى مكان عام، وكسر وحدة المكان.. فى مشهد واحد فقط.. تدبر فيه « ميديا » سحرها، إذ رأى أنه من غير المعقول، أن تقوم « ميديا » بالأعمال السحرية فى مكان عام.

● أعطى « كورنى » قدراً أكبر من الاهتمام بالهدية، حتى لا ليبدو حذر « كريون » غير متناسب مع الحدث، فجعل العروس.. تعجب بثوب « ميديا »، وتجعله ثمناً للعفو عن ولديها.

● جعل « كريون » هو الذى يعطى « لميديا » المهلة، بدلاً من أن تطلبها هى، تهويناً عليها من قسوة الظلم.

● أخذ شخصية « إيجيوس » من « يوربيدس » لكنه لم يجعله عابر سبيل، بل جعله سجيناً، وأضفى على دوره، أهمية وتفاصيل إضافية.

(١) بيير كورني. ميديا « ترجمة ميخائيل بشاى ألكيوت، ١٩٨٥، ص ١٦ ـ ١٩.

● أضاف بعض الشخصيات.

● جعل «جاسون» يصاحب أحد الأصدقاء «بوليكس» خارج المدينة.. ليجعله بعيداً عن «كريون» وابنته.. لحظة موتهما.

● يعترف «كورنى» بأنه أخذ الكثير من عبارات «سينيكا»، وحاول أن يرتفع بأسلوبه، كى لا يبدو هناك اختلاف فى المستويات اللغوية.

وبعد فهذه هى أهم المعالجات المسرحية، لمأساة «ميديا» قبل بيرم.

فلنر إذن ماذا فعل.. كاتبنا العربى.

(٤)

أراد كاتبنا أن يضع المسرحية فى جو إسلامى، لذا بادر بأن جعل.. المكان والزمان.. غير محددين، مما جعل الأحداث تبدو وكأنها شىء من الخيال.

والحقيقة أن كُتّابَ المسرح فى أوائل هذا القرن، كانوا يميلون كثيراً، إلى إدارة مسرحياتهم المقتبسة، فى مكان وزمان مجردين.. كما نرى فى العشرة الطيبة وغيرها من الأعمال التى تدور فى إطار تراثى.

بناءً على هذا، أصبح المنظر عبارة عن ضريح أحد الشيوخ فى مكان ما.. بدلاً من أن يكون أمام بيت «جاسون».

وكان من الضرورى أن يعطى كاتبنا أبطاله أسماء إسلامية، وهكذا أصبحت الأسماء كالتالى:

● **الملك المظفر:**

(«كريون» ملك «كورنثه».. ووالد العروس «كريوز»).

● **الأميرة ثريا:**

(« كريوز » ابنة « كريون » ملك « كورنثه »).

● **الأمير ضرغام:**

(« جاسون » ابن شقيق الملك « بلياس »).

● **عقيله:**

(« ميديا » ابنة الملك « إيتيس »).

● **عويشه:**

(المربية).

● **سهام.. وسليم:**

(ابنا « ميديا » من زوجها « جاسون »).

كما أضاف بيرم شخصية جديدة هى.. شخصية (أبو فراج)، الحكيم أو العراف، الذى يذكرنا بشخصية « كريون » فى مسرحية « أوديب »، فهو شاهد على ما مضى، قارئ لما هو آتٍ، لا يكف لحظة عن قول الحق: وإبراز الظلم فى تصرفات الأبطال.

ويبدأ الكاتب العربى الكبير بداية تخصه وحده.

فالأمير ضرغام قد ترك زوجته وولديه ومضى دون أن يعرفوا له مكاناً، فخرجت الزوجة ومعها ولدها وبنتها للبحث عن الزوج المفقود، وعند فتح الستار، نرى « ضرغام » فى المملكة التى يحكمها الملك المظفر، وقد نجح فى الوصول إلى مرتبة قائد الجيش، كما نعرف أنه خطيب ثريا ابنة المظفر، وسوف يعقد قرانه عليها فى نفس الليلة، ويسأله أبو فراج.. عن عقيلة.. فيخبره أنه قد قرر الخلاص منها.

وبعد مشهدين تدخل ثريا لتزور ضريح الشيخ «أبو المكارمش، وتدخل عقيلة.. قادمة من سفرها الطويل، وتلتقى المرأتان، وتبث كل منهما شكواها للأخرى دون أن تعرف شخصيتها، ثم تتعرف كل منهما على الأخرى.

ويترتب على هذا التعرف تحول، إذ تتبدل العواطف والتعاطف إلى عداء.

ما يذكرنا بما قاله أرسطو فى كتابه «فن الشعر» حين أكد «أن التعرف المقترن بالتحول، يعد أقوى أنواع التعرف، لأنه يترتب عليه.. تبديل مسار الأحداث».

إن هذا الفصل الأول، ابتكار خالص لبيرم ليس له مثيل فى المعالجات السابقة.

وليست هذه هى الإضافة الوحيدة للأحداث، فهناك المزيد من الإضافات والتعديلات، وهذا بيانها:

- يثور الشعب ويوشك أن يفتك بها، فتأتى إليها ثريا محذرة، مما يجعل عقيلة.. تشعر بالتمزق.. بين رغبتها فى الانتقام من ثريا، وشعورها بالامتنان لها.

- يعلن الملك أنه سيأخذ الطفلين عنده، ويعاملهما معاملة الأبناء، على عكس ما نراه فى النصوص السابقة، حيث نرى الملك يطرد الأم وولديها.

- أمام الراحة والنعيم اللذين يشعر بهما سليم وسهام، والحنو الذى تحيطهما به الأسرة المالكة، يقرر الأولاد فى أحد المواقف أن يبقيا مع زوجة أبيهما.

- وعندما تتمسك الأم بولديها، يعرض عليها الطرف الآخر، قسمة الأولاد بينهما، ويعطيها حرية الاختيار، فنرى الأم المحبة لولديها تتمزق بين ولديها.

- يكتفى بيرم بأن يجعل الثوب مسموماً، وما إن تلبسه ثريا حتى يسرى السم فى جسدها وتموت.

- قتل الأولاد بطريقة وسط بين ما فعله «يوربيدس» وما فعله «سينيكا»، فهى تقتلهما على المسرح، لكن ليس أمام الجمهور، ولا تمزق أحدهما تعذيباً

لزوجها، بل يحيط بها الشعب الثائر.. فتقتلهما دون أن نراها، ونسمع صوت صراخ الطفلين فقط.

• لا تنتهى المسرحية، بركوب العربة الطائرة، التى رأيناها فى الأعمال السابقة، لأن هذه الحيلة وثيقة الصلة بالتراث الإغريقى، وليس من المستساغ فى الفكر الإسلامى أن ينقذ الإله قاتلاً، لهذا اختتم بيرم مسرحيته بمواجهة ضرغام لعقيلة، التى تقول له إنه هو الذى قتل أولاده وليست هى.

إن هذه الإضافات والتعديلات، تؤكد لنا أن بيرم لم يكن مجرد ناقل عن نص بعينه، لكنه استوعب وتمثل ثم قدم إبداعاً خاصّاً به.

مثله فى ذلك مثل السابقين عليه من الغربيين، ومثل «الحكيم» فى معالجته «لأوديب» و«براكسا»، و«شوقى» فى معالجته «لمصرع كليوباترا».

لكن ينبغى هنا أن نشير إلى أمر معين، اتفق فيه كاتبنا مع السابقين عليه، وهو تكثيف الأحداث فى فترة زمنية محددة، لا تصل لدورة شمسية واحدة.. إلا أن هذا التكثيف الشديد، جعل ذهاب ضرغام إلى الحرب وعودته السريعة بعد الانتصار، يبدو أمراً ساذجاً لقصر الوقت الشديد فى المسرحية.. بالنسبة للأحداث.

وتخضع شخصيات المسرحية جميعاً لقاعدة محددة، هى أنها تضم بين جوانبها نوازع الخير والشر، فلا توحد شخصية شريرة بإطلاق كما نرى عند «سينيكا»، كما أننا لا نجد شخصية خيرة كل الخير، ولا تستثنى من هذا سوى شخصية أبى فراج الولى.

لننظر مثلاً إلى الملك المظفر، إنه حين وافق على خطبة ابنته من ضرغام، لم يكن يعلم أنه متزوج وله أولاد، وحين علم بذلك راح يعالج الأمر برفق، فأعلن أنه يوافق على بقاء الطفلين فى قصره، وأن يرعاهما خالص الرعاية كما

فكر أيضاً، فى فسخ الخطبة لولا تهديد ضرغام بالقوة.

إن الجانب الطيب فيه واضح، لكنه رغم هذا ليس ملاكاً، فهو الذى يصدر أمراً بخروج عقيلة من البلاد، كما أن أخذه لأولادها وإن كان له جانبه الطيب إلا أنه من ناحية أخرى يمثل قسوة بالغة، تتمثل فى حرمان الأم من أبنائها.

ونفس الشيء نجده أيضاً فى شخصية ثريا، فهى حين أحبت ضرغام، لم تكن تعلم شيئاً عن زواجه، وقبل أن تكتشف شخصية عقيلة تتعاطف معها، وتعرض عليها أن تعيش معها كأخت.

وحين تعلم.. بعزم الشعب.. على الفتك بها تذهب إليها لإنقاذها، لكنها رغم كل هذه السمات الطيبة.. فإنها لا تتخلى عن ضرغام بعد اكتشاف زواجه، مما يجعلها شريكة له فى خيانة عقيلة، لذا تستحق ما ينزل بها من عقاب.

وتتكرر هذه السمة للمرة الثالثة فى شخصية ضرغام، فهذا الرجل الذى نراه انفعاليّاً، معتدّاً بقوته، ويرى أن المملكة لن تستغنى عنه، هذا الرجل رغم هذا، نجد لديه مبرراته.. فى الهروب من عقيلة، وفى رغبته الأكيدة فى الانفصال عنها، ولعل هذا المقتطف يبين لنا مبرراته:

«ما انساش جمايل صحيح كانت على راسى

كانت جمايل بغيضه كاتمه أنفاسى

واعترفلك بأنى فى الحياة مديون

لها ولكن حياة كانت حقيرة دون

يا ريتنى ميت ونايم فى ترابى سعيد

الأولاد يقتربان من عقيلة.. ويمسكان بيديها.

عقيلة: «متأثرة متراجعة».

إيديهم! إيديهم! إيديهم لطاف

صغيرة جميلة رقيقة ضعاف

حرام يا عقيلة هلاك النفوس

إديكى حتقتل وفمك يبوس

يارب استعيذ م الشيطان الرجيم

كفاية ياربى العذاب الأليم

كفاية المصايب وهم الزمان

وأموت ولادى عشان الجبان

تعالوا.. تعالوا

إن هذه العواطف المتضاربة هى التى تعطى شخصية «ميديا» طابعها وإنسانيتها.

وأعتقد أن هذه الثنائية.. التى تشترك فيها شخصيات مسرحيتنا، لم تأت من فراغ، بل تنبع من رؤية فنية ناضجة، وفهم عميق للطبيعة الإنسانية.

ولعل القارئ لاحظ هنا.. أن بيرم.. يشترك مع «كورنى» فى تقديم ثريا «كريوز» كشخصية مسرحية، لكنه استغنى تماماً عن شخصية «إيجيوس» الذى تطلب منه البطلة أن يأويها فى بلاده بعد أن تفر بجريمتها.

أما الملمح البارز الذى نراه فى مسرحية بيرم، فهو مشاركة الشعب فى

كانت تكون سمعتى ميت شريف وشهيد

نعم نجيت م الهلاك لكن قعد عارى

مكتوب على جبهتى زى القضا الجارى»

إن ضرغام هنا، يبحث عن الخلاص.. من ماضيه.

لكن المشكلة، أن الخلاص هنا يصبح نوعاً من الغدر، ويتحتم عليه أن يدفع ثمنه، لأنه لا يستطيع أن يتلخص من الماضى الدنس بهذه البساطة.

والأطفال أيضاً نرى فيهم هذا الجمع بين الولاء للأم.. والرفض لها، بين الرغبة فى العيش الهنى، والرغبة فى الوفاء للمرأة التى أنجبتهم، بين الخوف منها.. وحبهم لها.

ثم نصل إلى «ميديا» لنجد فيها هذه الثنائية بأجل صورها. بل إن هذه الثنائية هى التى تعطى شخصية ميديا ثراءها.

وقد أشرنا من قبل إلى تمزق «ميديا» حين تأتى ثريا لإنقاذها، وحين يطلب منها الاختيار بين الولد أو البنت.

لكن التمزق العنيف، يكون فى لحظات الصراع، بين رغبتها فى الانتقام منهما.. وحبها لهما.

ولنقرأ معاً هذه اللقطة السريعة.. التى تفكر فيها فى قتل ابنيها:

عقيلة:

يا قلب ساعة عزايمك يا شديد العزم

عالأب وأولاده حكمك ينكتب بالحزم.

عويشة: «**للأولاد» خشوا عليها أنتم لتنين بوسو أديها.**

الأحداث، إلا أننا لا نرى فى صورة الشعب كما قدمها بيرم.. رأياً شعبيّاً.. معبراً عن روح الأمة، بل هى صورة باهتة لقطيع.. يتحرك وراء حكامه.

استغنى بيرم أيضاً عن الكورس الذى وجدناه عند «يوربيدس» و«سينيكا»، وهذا كله جعل مسرحيته نسيجاً خاصّاً.. لا يمكن اعتبارها تقليداً لأحد.

واستفاد كاتبنا ببعض السمات الشعبية.. فى بنائه المسرحى، ومنها سمة: النبوءة والنبوة فى مسرحيتنا تتخذ أكثر من صورة. ففى البداية نرى الملك المظفر، يروى عن حلم مخيف رآه، يجعله يتوجس خيفة من المستقبل، وبعد هذا يتنبأ أبو فراج، بأن العرس به دم يجرى وضرغام يغرق فيه.

كما نرى النبوءة بالشؤم، من خلال الإشارة إلى البومة، التى تستقر دلالتها فى الوجدان الشعبى مرتبطة بالمستقبل المظلم، ونراها فى حديث عقيلة مع ثريا قرب ختام الفصل الأول، حين تقول:

«هتف بى هاتف وقال لى والله قدامك

سنين طويلة لها تسود أيامك»

ولعل السر فى حشد كل هذه النبوءات، هو رغبة بيرم فى إشاعة التوتر الفنى بشكل دائم فى ثنايا عمله، من خلال إثارة الخوف بشكل مستمر مما هو قادم.

وتستحق لغة بيرم فى هذه المسرحية كل إجلال وتقدير، فهى خطوة باهرة على طريق ما أسماه «الحكيم» وكتاب الستينيات «باللغة الثالثة». إننا أمام «عامية» تقترب إلى أبعد حد من «الفصحى» دون افتعال. ولننظر مثلاً إلى هذا المقتطف من الصفحة الأولى للمسرحية:

المظفر: لضرغام

«فضلك عظيم يا أمير ضرغام لا ينكر
ولك فعايل عليها كلها تشكر
وأنت لا شك عندى سيد الفرسان
وقاتل الغز والبلغار والرومان»

أليست هذه فصحى فى مفرداتها وتراكيبها؟

ألا يمكن أن نقرأها معربة؟

إن بيرم هنا استبدل الإعراب بالتسكين، وفيما عدا هذا فنحن أمام فصحى لا جدال».

ولننظر أيضاً إلى هذه الأبيات:

أبو فراج:

يارب الخلائق والكون العظيم
والنور المبلج والليل البهيم
انصر كل غازى يغزى فى رضاك
وابعت كل مجرم فى وادى الهلاك»

إن البيتين الأولين.. فصحى خالصة، لكنها فصحى بسيطة لا تخرج عن السياق العام للعامية، وتتناسب مع شخصية الولى.

أما البيت الثالث.. فالخروج عن الفصحى فيه يتمثل فى قوله: وكل غازى بدلاً من «كل غازٍ» و«يغزى» بدلاً من «يغزو».

فإذا وصلنا إلى البيت الرابع.. عدنا مرة أخرى إلى الخروج عن الفصحى، اللهم «ابعت» بدلاً من «ابعث».

أليست هذه محاولة مبكرة.. منذ أكثر من ستين عاماً للوصول إلى اللغة الثالثة؟

ومن الإنصاف، أن نذكر أن عدداً كبيراً من دارسى بيرم.. اهتموا بمسألة الفصحى فى عامية بيرم.. خاصة الصديق الدكتور «يسرى العزب» فى رسالته عن أزجال بيرم. إلا أن هذه المسألة تحتاج إلى بحث مستقل فى رأيى.

لكن ألاحظ أن بيرم فى أحيان نادرة، يستخدم كلمات لا تناسب مع جلال الشخصيات، مثل كلمة «مَرَهْ» وكلمة «نسوان».

كما لاحظت أنه لم يكن محدداً فى استخدام مفرداته لتى استخدمها لتحديد عدو البلاد، فهو مرة الغز، وأخرى أولاد على، وثالثة: القرصان، ورابعة الغجر.. وهذا التضارب يسىء إلى عمله بالتأكيد.

ومن الأشياء التى تستحق الوقوف عندها أيضاً فى مسرحية عقيلة: القوافى والعروض، وجد بيرم أن الالتزام بالبيت ذى الشطرين، والقافية الواحدة يمكن أن يعوقه عن التعبير عن المواقف والعواطف التى يعالجها، فقرر ألا يلتزم بها إلا كلما أمكن، مع استخدام الرخص الممكنة.

ولننظر معاً إلى هذه الأبيات من الصفة الأولى:

«يا مرشد الشعب بالتقوى يابا فراج
أول كرامه أشوفها نورك الوهاج
يطلع علينا فى يوم لك فيه أنا محتاج
فى يوم سعيد جيت لنا. بكره زواج بنتنا
لكن أنا مرعوب.. رأيت منام فزنى»

فى الأبيات الثلاثة الأولى.. هناك قافية واحدة وتماثل عروضى.

لكن البيت الرابع.. يختلف فى تفصيلاته وفى قافيته.

ثم يأتى السطر الخامس.. خارج نظام التقفية.

وفى أحيان أخرى، كان بيرم يستغنى تماماً عن الأبيات والقوافى، ويكتب شعره فى سطور متصلة.. على النحو التالى:

«اعشق ثريا يا بطل. الدب يعشق العسل، والقط يعشق السمك

والذئب يعشق الغنم. يعنى اللذائذ كلها واجب عليكم أكلها

ثريا حلوة صغيره، أعشق يا سيدى يحق لك

الله يزيدك مقدره. الحمد لله اللى أبو فراج حضر

كأنما كان قلبى حاسس بالخطر»

إن هذه الطريقة فى الكتابة بالنسبة لعصرها.. تمثل شيئاً مدهشاً.. وهى فى اعتقادى، بدايات ما نسميه الآن بالتدوير.. الذى لا توقفه الشطرات ولا القوافى ولا السطور.

وقد فرضت مقتضيات الحوار على بيرم، أن يستعيض عن وحدة البيت، بوحدة التفعيلة، كما نرى فى هذا الحوار:

عويشة: قوام بقى ودعيهم.

عقيلة: صحيح دى ساعة وداعهم يانارحشايا عليهم.

عويشة: ما تقربوا جنب ماما

سليم: برضك كمان تكرهينا.

عقيلة: يارب صوتهم حنين

عويشة: ييجوا.

عقيلة: بلاش إبعديهم.

لقد صاغ الموقف بما يقتضيه، من جمل سريعة التعامل مع العروض هنا، كما أن القافية لم يعد لها وجود، اللهم فى «ودعيهم» و«ابعديهم»، وإن كانت التقفية غير تقليدية، لأن السطر الأول ليس بيتاً كاملاً مساوياً فى تفعيلاته وشطراته للبيت الثانى.

إننا أمام محاولة عروضية جريئة، فعلت الكثير فى هدوء، بل إنها حين لجأت إلى القديم غيرت فيه، فربما وجدنا البيتين ذات القافية الواحدة.. مجرد بيت طويل متصل الكلمات والمعنى.. كقول ثريا لعقيلة:

«صحيح أنا أجهل حكايتك إنما حسيت

بشيء جعل لك فؤادى ينفتح وشكيت»

هل يمكن اعتبار هذين السطرين رغم وحدة العروض والقافية بيتين مستقلين؟

إنهما فى رأيى بيت واحد، متصل الكلمات والمعنى، رغم كتابتهما فى سطرين.

إن بيرم فى هذه المسرحية قدم الكثير، فى مجال اللغة والعروض، كما رأيناه يقدم الكثير فى أحداثه وشخصياته، ومن المؤكد أنه كان يشعر ويدرك ما يفعله، لذا قال فى إحدى قصائده:

«والتالتة باريس وف باريس جهلونى وأنا موليير فى زمانى».

(٦)

بقيت لنا كلمة يسيرة عن مخطوطة هذه المسرحية.

عثرت على هذا المخطوط فى المركز القومى للمسرح.

وهو عبارة عن كراس مسطرته ١٦ X ٢٠ سم.

وعدد سطور كل صفحة واحد وعشرون سطراً.

والكتابة فيه بالريشة بخط جميل.

ويبدو أن هذه النسخة هى النسخة الأولى للمسرحية، لأنى لاحظت شطب بعض الكلمات وتعديلها بنفس الخط والوزن، مما يعنى أن بيرم رأى تعديل هذه الكلمات عند المراجعة.

وأرجو أن أكون قد قدمت بهذا العمل شيئاً.. لذكرى بيرم.. وأن تكون هذه خطوة على طريق جمع وتحقيق ونشر بقية أعماله المسرحية.

لمحات من التراث العربى
فى أدب محمود بيرم التونسى

بقلم: عبدالعليم القبانى

السخرية طبع أصيل فى بعض النفوس، وموهبة غير متكـفـة، تنمو أحياناً بالممارسة، كما هو الحال عند رسامى الكاريكاتير، الذين أداتهم الصورة القلمية، القائمة على إيضاح قفشة ذهنية، فرضتها ظروف معينة.

وهى عند بيرم.. تقوم على كلمات منظومة حية، لا تملك حيالها إلا أن تضحك منها صاحبها، وهى عندهم واضحة أكثر من المرسومة بالقلم، إذ أنها تترك أمام خيال المستمع مجالاً واسعاً لتخيلها، مجالاً لا يحده حد ولا يقف حيث يقف القلم، وقد كانت هذه السخرية سمة من سمات «بديع الزمان الهمذانى» أحد رواد المقامة فى الأدب القديم، والذى يعتبر هو ومقاماته.. فيما أرى.. أحد الروافد الأساسية فى مقامات بيرم التونسى.

نستمع إلى «بديع الزمان» وهو يتحدث عن نهم أكول، وقد جلس على مائدة الطعام ضيفاً عن بعض الكرام.

فيقول عنه: إن يده تسافر على الخوان وتفقأ عيون الرفقان.. يهزم المضغة بالمضغة.. ويدفع اللقمة باللقمة.. ولقد ظللت معجباً بهذا الوصف، حتى قرأت وصفاً لضيف مثل صاحبه، كتبه بيرم التونسى، متحدثاً عن أحد المشايخ المنهومين، فآمنت بما لبيرم من موهبة عالية فى هذا البيت.. إذ يقول:

أنا فى جاه خالقى مستجير مسلم

أى جن يكون فى بطنه حين يلقم

خلت إبليس ساكناً بطنه وهو يرجم

هو في الشغل كالحمار وفي الأكل ضيغم

كل صحن لظفره فيه خدش معلم

وهو بعد كل ذا بارد يا أفندم

داخلا كل محفل سائلاً كيف يُعزم

يستوي عنده إذا جاع عرس ومأتم

ثم يصف بيرم هذا الضيف، وهو يتابعه خطوة خطوة فيقول:

إن الشيخ.. مد يده.. إلى طبق القطائف:

وعاد ينعف ما قد كان فيه   إلى حلقومه ومضى قواما

وإلى صحن القرع المحشو

فكان يدكه في فيه حافاً   وظن القرع خبزاً لا إداما

وإلى الفرخة التي:

تناولها بكلتا راحتيه   فلم يترك بها إلا عظاما

وإلى الشوربة:

كذلك ساغها ولها لهيب   فلا بردا عليه ولا سلاما

وإلى الأرز الذي باللبن:

فكنت أرى لشدقيه انتفاخاً   وقد فقد التنفس والكلاما

وإلى قمر الدين المبلول:

ففتت أولاً فيه رغيفاً   وأقبل بعد يلتهم التهاما

وإلى القراصيا التى بالزبيب:

فـــيـــبلعـــهـــا ولا يـرمـى نواها　　ولـم أر هكـذا إلا الـنـعـــامـــا

وإلى الكنافة:

رآها فـجـأة قـرصـاً كـبـيـراً　　فـقـام وحل للفـور الحـزامـا

فـقـلت له وقـد أبـدى نصـالاً　　مـحـددة وأنيـابـاً عـظامـا

متى تشبع؟ فقال إذا سـمـعنا　　أذان الصبح إذ ننوي الصيـامـا

ويختتم بيرم.. هذا الوصف لهذا الأكول.

يقول الأكول وهو يشرب من جام الشربات، أى من إنائه الذى وضعه على فمه:

عـــبـــبت فى الجـــام حت لو أتى أســـد

والله مـــا اسـطاع من كـــفى ينـزعـــه

أرى الـصـنوبـر وقت الـشـــرب منحـــدراً

إلىَّ عند فـــمى واللوز يتـــبـــعـــه

ولـم أحس بما قـــد كـــان منتـــفـــخـــاً

من الـزبـيـب لأنـى كـنـت أبـلـعـــــه

مجلة الشباب عدد ١٢٠

١٩٢٣/٥/١٣

كانت مصادر المعرفة عند بيرم فى بدايات اشتغاله بالأدب، تنبع من

المكتبة العربية التى كانت متاحة لأمثالنا من أبناء الشعب، من الذين لم تكن لهم دراسات منظمة، ولذلك كان إقبالنا على الكتب المتاحة لنا من مثل «ألف ليلة» و«سيرة الظاهر بيبرس» و«عنترة بن شداد» وكان هناك كتاب من الأدب الشعبى اسمه (هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف) كما كان هناك كتاب آخر اسمه «إعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بنى العباس» وهو كتاب شيق، يجمع كثيراً من النوادر التى قد لا تجد بعضها فى غيره، من مثل القصيدة ذات الألفاظ الغريبة المنسوبة للأصمعى.. والتى مطلعها:

صــوت صــفــيــر البلبل	هـيـج قـلـب الـثـمـل
الماء والـزهـر مـعـا	مـع زهـر لحـظ المـقـل
وأنـت يا سـيـدي ولـى	وسـيـدي ومـوللي
وقلـت بس بـسـبـنـى	فـلـم يـجـد بـالمـقـل
وقـال لا لا لـلا	ولـي ولـي يـا ويـلـلـي

إلى آخر القصيدة وفى الكتاب مقطوعة أخرى، سأتبع فى عرضها قليلاً، لأن لها صلة بالتكوين الثقافى عند بيرم، حتى لقد أثرت فى بعض إنتاجه.

وتقول قصة هذه المقطوعة، إن الخليفة هارون الرشيد وبصحبته الوزير جعفر، كان يتريضان خارج بغداد، فوجدا بعض الفتيات يستقين من ماء بئر فعرجا عليهن وأن واحدة منهن تغنت.. بقولها:

قـولى لـطـيـفـك بـنـثـني	عن مـضـجـعـى وقت المنام
كي اسـتـريح وتـنـطـفي	نـار تـأجـج فـي الـعـظـام
مـضـنـى تـقـلـبـه الأكـف	على بـسـاط من سـقـام
أمـا أنـا فـكـمـا عـلـمـت	فـهـل لـوصـلـك مـن دوام

فأعجب أمير المؤمنين بملاحتها وفصاحتها.

وقال لها:

هل هذا من قولك أم من مقولك؟

قالت: من قولى.

قال: إن كان كلامك صحيحاً: فأمسكى المعنى، وغيرى القافية.. وكان أن أنشدت تقول:

قـــــول لطيــــفك ينشني عن مضجعى وقت الوسن
كي استـــــريح وتنطفي نار تأجج في البــــــدن
مُــــضْنٍ تقلبـــه الأكف على بســـاط من شـــجن
أمـــا أنا فكمـــا علمت فــــهل لوصلك من ثمن

وتقول القصة، إن الخليفة طلب منها كذلك، أن تغير القافية، وتحتفظ بالمعنى، فصنعت ذلك أربع مرات، وأنها نالت رضا الخليفة.. فتزوجها.

ومن باب هذه القصة، ندخل إلى عالم بيرم التونسى الرحيب، وكيف أن هذه القصة، أثرت فيه ورسمت له بعض أساليبه.

ذلك إذ يتحدث عن بعض المجاورين، وما أكثر ما تعرض لهم، حيث يمكن لتعرضه هذا، أن يكون موضع دراسة واسعة، قد تجرنا إلى الكثير ونكشف عن الكثير.

يتحدث بيرم عن هذا المجاور المتيم الولهان.

فيقول على لسانه: بلغت الثلاثين ولم أزل فى زمرة العزاب المساكين، ولم أطأ بساط النعيم، ولم أقعد مع الحريم، ولم أطاوع نفسى، ولم أنظر قط فى غير درسى.

فلما بدأت عطلة الأزهر، وفرغنا من الجهاد الأكبر، عزمت على التفسح، والتحرش، والتمسح، ولبست جبة من الجوخ السلطانى، وقفطاناً من الحرير الحمصانى، وشالاً من الصوف النعمانى، وحذاء يقال لجلده أمريكانى.

وخرجت إلى ميدان الأوبراء، استطلع النساء وأنتقى لى منهن حسناء، فلم أر إلا خواجات وهوانم، لا يرغبن فى مجاور أو عالم:

فقلت لنفسى:

عليك بالأحياء البلدية، مثل الغورية فهناك يحن الجنس إلى الجنس وتكمل المعرفة، ويتم الأنس.

ويتابع المتيم حديثه، فيروى لنا كيف التقى بواحدة منهن، ردته خائباً.. بعد أبيات فيها ما يمنعنا الحياء من ذكرها.

ثم يقول:

فرجعت إلى موقف الترام، حيث نقطة الازدحام:

فمرت خدلجة ثانية، لمئزرها ثانية، ولها ساق سبحان الخلاق، فمشيت خلفها على طول.. وأنا أقول:

أيها الساق الذى قد دملجا
وتحاشا حجله أن يخرجا
يتهادى يمنة أو يسرة
خلقة أو خفة لا حرجا
كلما سارت به ربته
خلتها عمداً تدوس المهجا

كــــــيف يـلـقـــــاك مـــــحب والـه

إن تمددت علـيــــه ابتـــــهـــجـــا ؟

فمرت ولم تفهم.

فقلت: إلى جهنم.

ورجعت إلى موقف الترام، ونقطة الزحام.

فمرت غادة ثالثة، بمئزرها عابثة: ولها قد يقد ونهد يهد، فمشيت خلفها على طول.. وأنا أقول:

أيهـــا الـنـهـــد الذى قـــد قـــبـــقـــبـــا

وغــــدا كــــالـطاس حــــين انقلبـــا

يتـــــهــــــادى يـمـنـة أو يســـــرة

فـــإننا أفـــرنجـــهـــا والســـعـــربا

كـلـمــــا ســــارت بـه ربتــــه

أظهــــر الطـيـش وأبدى السلعـــبــــا

كــــــيف يـلـقـــــاك مـــــحب والـه

قـــد تلظى قلبــــه والتــــهــــبــــا

قال: فلم ترد على، ولم تلتفت إلى.

فرجعت إلى موقف الترام، ونقطة الزحام.

فمرت امرأة كالبرج المشيد، وفيها محاسن الآخريات وتزيد، على رأسها شوال، فهجمت عليها فى الحال.

وقلت لها: والله لأحملن عنك هذا الشوال.

قال: فلما استقر الشوال على راسى، كاد يخمد أنفاسى، ولكننى تظاهرت بالرجولة، بصبرى على هذه الحمولة، وسارت تتأود وتتبختر، وأنا خلفها أتلوى وأتعثر، وكلما رأتنى أقترب منها، أسرعت وإذا تباعدت عنها، تمهلت وتملكعت.

فسألتها فى الحال.. عن محتويات هذا الشوال.

فقالت: عشرة صحون، وهون وأقتان من الزيتون، وعشرة أرطال بن أخضر، وستة روس من السكر، ومائة بقسماطة، وعشرة أقات من البطاطة، وجرن رخام للكفتة، ومقطع بفتة، وأربع أزواج من القباقيب ومثلها من المراكيب..

وبقيت تسير وأنا أسير وتقول وأنا فى ذهول إلى أن وجدت نفسى أمام شباك التذاكر.

فقالت لى: إلى هنا يا زميل الهنا.

فقلت: هل أنت مسافره.

قالت: ولك شاكره.

وإلى هنا تنتهى المغامرة، وقد رأيناها فى أول بنائها، تشبه طريقة الجارية التى كانت تغنى لهارون الرشيد على البئر، والتى رواها كِتَاب (إعلام الناس)، وهنا نضع أيدينا على واحد من المؤثرات الفنية، التى أثرت فى أدب بيرم.

وتبدو هذه الطريقة، أكثر مطابقاً فى قصة «المقامة الفلوكية» حيث يحدثنا «الأبلع بن زعربان» كيف أنه طب فى جمال امرأة رآها وهو يتنزه على النيل حيث التفت، فإذا قارب فيه رجال أربعة ومعهم امرأة متقصعة، ولها دمدمه وشهيق.. وهى تقول بصوت مخنون:

يا نداماى ارحموا شجنى
نار قلبى أحرقت بدنى
إن زوجى مقرف نكد
مثل فار البربخ النتن
كلما يرتاد ناحيتى
خلت أن الموت يقربنى

ثم يروى الأبلع لنا كيف سكتوا هنهة ثم عادت الدويهة والفلوكة بهم طافية وقد أسكت المعنى وغيرت القافية فكانت أنفسها تطول ؛وهى تقول:

يا نداماى أنعشوا روحى
إن قلبى غير مفتوح
إن زوجى أقرع قذر
لا أراه غير سنكوح
كلما يرتاد ناحيتى
استغاث الناس من نوحى

ويستمر الأبلع فى حكايته، فيروى لنا مقطوعات أخرى، قالتها المرأة على نفس النسق، من تغيير القافية والاحتفاظ بالمعنى، تماماً مثل الذى رأيناه فى قصة الجارية مع هارون الرشيد.

مما يؤكد أثر ثقافة هذه الكتب شبه الشعبية، فى التكوين الثقافى لبيرم.

وبالتالى فى إنتاجه الأدبى، الذى أرضى به كل أذواق قارئيه، وربط بين أدبنا القديم.. والحديث بأجمل رباط.

لزوميات بيرم

نعود بعد ذلك، إلى مصدر آخر، من مصادر ثقافة بيرم الأدبية العربية، ويتمثل هذا المصدر.. فى لزوميات أبى العلاء المعرى.. واللزوميات.. تعنى لزوم ما لا يلزم «بالنسبة لقوافى الشعر».. لأنها تَكَلُّفٌ.. أكثر مما هو مطلوب.. زيادة فى إظهار قدرة الشاعر.

فقد يقال.. إن التزام الشاعر، بأن يقدم لنا فى القافية، أكثر من حرف، وقد يصل إلى خمسة أحرف، مما يعوق الشاعر عن إسترساله، فى عرض أفكاره.

لكن الشاعر القادر على لغته، استطاع أن يجد من هذا القيد، مجالاً أرحب لعرض فكره.

ومن أعظم الذين كتبوا اللزوميات.. إن لم يكن أعظمهم جميعاً «أبو العلاء المعرى» الذى نظم فيها كتاباً ضخماً.. على جميع الحروف.. مرفوعة أو مجرورة أو منصوبة.

ومن لزومياته على المثال! وقد التزم المد والباء والحاء:

أصاح هى الدنيا تشابه ميتة

ونحن حواليها الكلاب النوابح

فمن ظل منها آكلاً فهو خاسر

ومن عاد عنها ساغباً فهو رابح

وقال ملتزماً.. الياء والألف فى المد.. والباء والهاء الممدودة:

دنيـــــاك دار أن يكن شـــــهـــــادها

عـــقـــلاء لم يبكوا على غـــيـــابهـــا

مــــا الظافـــرون بعـــزها ويســـارها

ألا قـــريبـــو الحـــال من خـــيـــابهـــا

وقال ملتزماً الباء والكاف:

ضـــحكنا وكـــان الضـــحك منا ســـفـــاهة

وحق لسكان البـــســـيطة أن يبكوا

تحطمنا الأيام حـــــتى كـــــأننا

زجـــاج ولكن لا يعـــاد لنا ســـبك

وقال ملتزما بالراء الممدودة.. والواو المهموزة.. والهاء الممدودة بالألف:

مُلَّ المقـــام فكم أعـــاشـــر أمـــة

أمـــرت بغـــيـــر صـــلاحـــهـــا أمـــراؤها

ظلمـــوا الرعـــيـــة واســـتجـــازوا كـــيـــدها

فـــعـــدوا مـــصـــالحـــهـــا وهم أجـــراؤها

أما بيرم التونسي.. فقد أسمى لزومياته بلزوميات «المغرى» بالغين بدلاً من العين، سخر به من نفسه.. وقد اخترت لكم منها قوله:

١ ـ قافية الراء والقاف:

ليت الكوارث تفنى والحـــــوادث من

أعـــدائهـــا مـــثلمـــا أقـــيت من ورق

وليت وصل حبيبي لو يجود به

يدوم لي مثلما واصلت من أرق

في مدمعي وزفيري بت منتصباً

كالشمع يسهر بين النار والعرق

٢ ـ قافية اللام والألف والفاء:

السجن في الظلمات أحسن منزلاً

من عشرة الأوغاد والأجلاف

ما بين قوم لم تفه أفواههم

إلا لقذف عقيلة وخلاف

وإذا تحركت الجوارح منهم

كانت لأجل الكسر والإتلاف

ماذا تريد من ابن عمك صالح

والحاج طه السيد العلاف؟

٣ ـ قافية الشين واللام والألف:

دخلت إلى الصلاة وكان في المسجد نشال

سجدت معفراً وجهي فضاع النعل والشال

٤ ـ قافية الباء والخاء:

لا ألعن الدهر إن أخنى عَلَى فَطِنٍ

ولست شاكره إن قدم اللبخا

أرى الحمير حماراً نصف عدته

من فضة وحماراً يحمل السبخا

٥ ـ وقال فى تورية.. بالشيخ بخيت.. ملتزماً الياء والتاء:

أمعنت فى حلو الزمان ومره

وشددت فى حبل الهوى ورخيت

فعلمت أن بنى آدم خامل

لا بخت يلقى و«الحمار بخيت»

٦ ـ وقال ملتزماً.. الراء والباء:

وإذا اللئيم دعاك خارج بيته

فى قهوة أو حانة لا تشرب

إن اللئيم إذا أصابك نبله

فلقد أصبت بخلعة من أجرب

٧ ـ وقال فى قافية.. الباء الممدودة مع السين:

الناس أحقر من بهائم سخرت

فى هذه الدنيا تسوق الباسا

ودليل ذلك أنهم لعدائهم

وضعوا على أبوابهم ترباسا

وأساء كل ظنه بقرينه

فلذاك يلبس تكة ولباسا!!

٨ ـ وقال فى قافية.. القاف والراء:

رأيت الناس فى الأفراح لا يصغون للمقرى

ويصغون بإعجاب لأهل العزف والنقر

سألت الله أن يلقى عليهم بردة الفقر

٩ ـ وقال فى قافية.. الواو والألف والباء:

لا يدخلن على البنات مدرساً

رجل ولو كان امرؤ أو أبا

وإذا نشطتم للحراسة فلتكن

بوابة للباب أو بوابا

ماذا يرد العرض إن بات الذى

قد غاله يستغفر التوابا؟

١٠ ـ وقال من قافية.. الألف والطاء والنون:

كل مغن بمصر خال

من حلية العقل والفطانه

يهذى ويعوى ولست أدرى

لعمركم تلكم الرطانه

فصوته حشوه نهيق

وكل توشيحه بطانه

وبعد . .

فهذه كلمات، أردت أن أضعها فى مكانها من هذا البحث.

وأسارع فأقول إنه برغم التشابه الذى يبدو بين المؤثر والمتأثر.

فإن شخصية بيرم، واضحة فى كل سطر كتبه، إنه تشابه بين عباقرة . . وليس بين قوى وضعيف.

■ ■ ■

ثالثاً: بيرم فى عيون الآخرين

المصدر

مـؤتمر النبع الخالد محمود بيرم التونسى احتفالاً بالذكرى المئوية لميلاده «١٨٩٣ ـ ١٩٩٣» الهيئة العامة لقصور الثقافة، «إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى».

أثـر بيـــرم
فى الإبداع العامى المعاصر

بقلم: د / يسرى العزب

إن بيرم لا يكاد واحد من المصريين والعرب لا يعرفه، لسبب ـ مع بساطته ـ على درجة بالغة من الأهمية، وهو أن بيرم كان شاعراً للعرب جميعاً على اختلاف بيئاتهم وألسنتهم مع أنه ما يبدو ـ ظاهراً ـ كتب شعره بعامية المصريين.

أما عامية المصريين ـ وهى لغة بيرم الوحيدة، رغم كتابته بعض أعماله بلهجات عربية كما يسميها هو.

فقد وصلت إلى هذه الدرجة العالية من الانتشار والتأثير، لأنها حققت مستوى رفيعاً من الرقى، حين راعت مبدأ «العموم» فى توجهها، و«العموم» من «العامة» أى كافة المتلقين المتحدثين باللغة العربية، بكافة أجنحتها المكتوبة والشفوية، الفصحى والعامية «غير الفصحى» الموروثة والمعاصرة.

يا ورد أستنظرك قبل الربيع وأوهب لك العمر(١)

واجعل لأهل الملامة فى هواى شفيع أوراقك الحمر

دى ورقتك علمتنى أبقى عبد مطيع للبيض وللسمر

هنا بناء تجتمع فيه الأجنحة التى ذكرناها فى حميمية، يصعب معها فض وحداته، حيث يستخدم الشاعر أسلوب النداء المعروف فى الشعر العربى،

---

(١) بيرم التونسى «ديوان بيرم التونسى ط مكتبة مصر ١٩٧٣ ص ٧، الأعمال الكاملة لبيرم ط الهيئة العامة للكتاب ح ١١ / ٦٨.

ويوظف مفردات تسير فى جميع المستويات الفصيحة، ويشكل موقعه فى تدفق صورى جميل، يستمر فى النص كله حتى النهاية.

يا أغلى من الدم لونك فى عروق الحى حتى مع الشيب

تنباس وتنضم قدام الرقيب فى الضى ما فيكشى عيب

نهاية جيدة للانسياب اللغوى، تتدفق خلالها الكلمات، دون تعسر، حاملة عميق الفصحى الموروثة فى عصور ازدهارها، مطوعة إياها للتسلل بيسر إلى العامية، ولا نجد فى المقطع الأخير مما ينسب إلى عامية المصريين الخالصة سوى جملة النفس الأخيرة «مافيكشى»، والتى لا تختلف عن المألوف الفصيح سوى فى زيادة اللازمة النافية «شى»، وهى لازمة موجودة فى اللغة الواقعية ـ المعاصرة فى مصر ـ بل فى الأقطار العربية كلها.

وفى الواقع الاجتماعى، توجد بعض الفئات الاجتماعية المحدودة المغلَقة على أنفسها، والتى لم يتلق أفرادها أدنى قدر من التعليم أو الانفتاح الفكرى، فتبقى لغتهم خاصة بهم، لا تتواصل ـ غالباً ـ مع اللغة العامة، والحصاد اللغوى لهذه الفئات محكوم عليه بالكزازة والضيق، ويجد الشاعر نفسه فى موقف حرج، خاصة إذا كان هذا الشاعر فى نفس موقع بيرم الوطنى، الراغب فى التوجه إلى كل الناس برسالته.

وقد بذل الشاعر فى تحقيق هذه الغاية، جهداً فائقاً جعله ينجح فى النهاية، أما باقى الشرائح الأعلى ثقافياً، والممتدة عبر كل الطبقات الاجتماعية فى الواقع وهم الأدباء والعلماء ـ والمتعلمون ومن يتوفر لديهم قدر كبير من معايشة الواقع، يمكنهم من التعامل بواسطة اللغة ـ مع الفئات السابقة، ولغتهم بما فيها من عناصر «شعبية» تفلح فى «توصيل» قضاياهم وأحلامهم، فإنهم يملكون بناءً من اللغة المشتركة، بين هذه الشريحة الاجتماعية من

الشعب المصرى، ومنها صاغ «بيرم» قصيدته وديوانه الشعرى كله، وهذه الشريحة، هى الفئة التى فتحت للصحافة طريقها، وجعلت رسالتها تمتد لتحتوى كل الفئات فى الواقع.

من هنا فإن العامية التى صاغ منها بيرم قصائده، هى لغة «العامة» من الجماعات الشعبية، وهذا هو السر فى سيادتها وسعة انتشارها.

لقد كون بيرم بناءه الجمالى «اللغة» فى توظيفه الجيد، لكل المزايا التى تمنحها المستويات اللغوية القائمة فى عصره، سواء بنائه للجملة الشعرية أو توظيفه للعبارة، أو رسمه للصور والمواقف، أو فى تجميل نصوصه للدلالات الثورية والاجتماعية، التى تهدف إلى تغيير الواقع إلى الأجمل.

إن «العامية» التى نجح «بيرم» فى تشكيل موقفه من خلالها «لغة عامة» مشتركة بين جميع الفئات اللغوية، الاجتماعية» على درجة مختلفة من الإتقان «الفصاحة» وهى من نفس المستوى، الذى وصلت إليه لغة قريش، إبان ظهور الإسلام، وهى ما يطلق عليه اسم «الأدبية أو الفصحى»(١) وهى لغة الكتابة والتعبير.

لما انعدم جوز فهيمة السيد الجزار(٢)

جابت لها الخاطبة بالقيمة جدع نجار

وشيخ بلد من معينية وله دوار...

وعسكرى مراسلة وتنقى بقى وتختار

هنا الألفاظ «عامة» فى محيطها، الذى يغلب عليه ما يستخدمه المثقفون «الكافة» فى أحاديثهم وكتاباتهم، ولا يوجد من لغة الفئات المنغلقة لغوياً

(١) سعيد بدوى - مستويات العربية المعاصرة في مصر - ط دار المعارف سنة ١٩٧٣ ص ٣٢.

(٢) بيرم التونسى ديوانه السابق ص ٦٩.

مفردة سوى كلمة «معينية» التى تعنى بلداً معيناً فى صعيد مصر، لكنها فى النسيج الشعرى تكاد تستوعب دون إحساس بصعوبتها، أما البناء فجاء منتحياً إلى الشعبية «فى تركيبه، ومن ثَمَّ فى دلالاته»:

١ ـ شبه المحطة الاعتراضية فى البيت الثانى «بالقيمة».

٢ ـ وصف العسكرى «مراسلة» فى البيت الرابع.

٣ ـ جملة الحال الأخيرة «وتْنَقّى بقى وتختار».

وهنا البناء فى شعبيته، لا يتنافى مع البناء اللغوى الموروث.

إن البناء الشعبى للغة فى نصوص «بيرم التونسى» يُعد ـ دائماً ـ جديداً، لأنه جاء تحقيقاً لرغبة الواقع فى العصر الحديث «عصر بيرم وعصرنا» الذى خلقت فيه النهضة ـ التى نشبت مزدهرة منذ العشرينيات ـ «نوعاً من التعبير له فى النفوس ما لها من أصاله وطبيعة، ومن طريق التزاوج بين صفات العامية وصفات الفصحى»[١].

يتم ذلك حتماً، إذا تصورنا أن «بيرم» قد توغل فى بعض نصوصه، فى استخدامه لمفردات شديدة الشعبية، كما نرى فى النص الآتى من قصيدة «الولادة» التى يعرض فيها صورة قصصية جيدة، لعملية الولادة الشعبية، وما يصحبها من عادات وتقاليد وطقوس.

يا دوب دى راحت وكنا وقتها بالليل[٢]
والطلق جا للمره أربع نوبات بالحيل
ولما سالت سلابين الولادة سيل
بعتت جابت أمها جابت معاها اتين

(١) سعيد بدوى كتابه السابق ص ٦٩.

(٢) بيرم التونسي السابق ص ٨٩.

هنا البناء شعبى لا يمكن تصوره غير ذلك، فلا بديل للعبارات «يادوب دى راحت»، «وكنا وقتها بالليل» و«الطلق جا للمره»، «أربع نوبات بالحيل» والكلمات نفسها، لا يمكن استبدالها بمقابلات لغوية أبداً، «يا دوب، جا، أربع، نوبات، بالحيل، سلابين».

ومع ذلك فإن هذه الرباعية فى نسيجها العام، تعمل فى البناء الشعرى باعتبارها لغة فصيحة «عامية» على النحو الذى حدده البحث سلفاً ونتلمس ـ أسباب فصاحتها فنلاحظ:

١ ـ أن الشاعر يبدأ الجملة الشعرية التى تتكون منها الرباعية ـ بعبارة تفيد سرعة الزمن «يادوب» وقصره.

٢ ـ أنه يحدد زمن الحدث بدقة «الليل» ليشعر المتلقى بأهمية اللحظة وما يدور فيها.

٣ ـ أنه يحدد العدد «أربع نوبات»، والأربعة فى اللغة الشعبية من ألفاظ الكثرة التى تكتمل فى «ثلاثة» حيث نسمع دائماً «التالتة تابتة».

٤ ـ أنه يحقق للحظة الإنسانية درجة عالية من الاهتمام، باستخدام المفعول المطلق «ولما سالت سلابين الولادة سيل» المؤكدة لهذه الأهمية.

٥ ـ أنه يوظف الفعل توظيفاً جيداً، ولننظر إلى الأفعال كُلٌّ فى موقعه من الجملة:

فى البيت الأول الكلمتان الثالثة والرابعة «راحت وكنا».

فى البيت الثانى الكلمة الثانية «جا».

فى البيت الثالث الكلمة الأولى بعد أداة الشرط «سالت».

التوظيف الجيد للفعل، تتأتى فى كون التوظيف الفعلى فى الجملة، قد تم «تنازلياً من الكثرة إلى القلة ـ ثم عاد منعكساً من القلة إلى الكثرة».

والذى يعنى وظيفياً، الإسراع بحركة الزمن من البطء إلى السرعة.

٦ ـ أن الشاعر ينجح فى تأكيد الاهتمام باللحظة/ الحدث عند الجماعة الشعبية فى البيت الأخير، حين ينهى تصوره بعبارة «جابت معاها اثنين».

فالأم لم تلبى دعوة ابنتها للمساعدة فحسب، بل بادرت تلقائيّاً وعلى وجه السرعة، فأحضرت أكثر من مساعدة، ليتم العدد الكثير القادر على الفعل الجمعى فى المشاركة، وهو الثلاثة.

وبهذه القدرة على البناء الجيد للغة تشحن الجملة الشعرية ـ التى يمكن أن تشمل معظم قصائد بيرم – بالدلالة الاجتماعية، وهو ما يجعلها طلباً دائماً لعامة المثقفين فى الوطن.

وحتى لا يكون الحديث صادئاً للبعض، فإننا سنقف وقفة مماثلة، عند مقطع رباعىٍّ من قصيدة «زوجة السجان»[1] وهو الرباعية الثانية منها:

وأما هانم فكانت ملحمة متخن

تنحط فى شهر طوبه ع الرخام يسخن

وقت القضا لما شافت جوزها بيدخن

عطت خبر لامها جاتها فى وش أدان

بالطريقة نفسها، يصور لنا الشاعر لحظة جديدة من حياة إحدى «بنات البلد» فى مصر.. فماذا يقدم من أدوات الفن؟

١ ـ يصور فى اللحظة، الشخصية التى يدير حولها القصيدة، فيصفها بوصفين متتاليين «ملحمة متخن».

٢ ـ يمتد فى تصويره مفسراً بما يثير السخرية، من هذه البدانة الزائدة،

(١) بيرم التونسي ص ١٣٥ والأعمال الكاملة ح ٣/ ١٢٦.

فيأتى بالصفة الثالثة جملة فعلية هى البيت الثانى كله «تنحط فى شهر طوبة ع الرخام يسخن» وفى هذه الصفة/ الفعل تستكن «الكناية» فتجعل الصفة إضافة لما تحقق قبلها من دلالات، وهى هنا ما تتمتع به الشخصية الشعبية من «برودة فى الطبع».

٣ ـ يفاجئنا الشاعر بالنهاية، مثيراً فينا الرغبة فى التعرف على ما سبقها وما يكتبها وذلك بقوله: «وقت القضا» وهذه العبارة عند «العامة» تعنى الإشراف على الموت، وهو ما سبق أن لمح إليه فى نهاية الرباعية الأولى من القصيدة فى قوله عن زوج هانم «وكل ده من رشاوى الأكل والدخان».

٤ ـ فى البيت الثالث يؤكد بيرم نهاية الزوج المنتظره عقاباً طبيعيّاً لكونه قضى عمره مرتشياً، وذلك بقوله:

«لما شافت جوزها بيدخن» عقب «وقت القضا» مباشرة ـ واستخدام للفعل «بيدخن» هو ربط جيد للموحدتين الأولى والثانية من القصيدة، وهو ما سيتكرر فى باقى المقاطع بطوائف فنية مغايرة.

٥ ـ ولعل «الكناية» التى تحملها الجملة الفعلية «بيدخن»، الدالة على لحظة الإشراف على الموت، هى التى أكدت مدى ارتباط الشاعر بلغة شعبية تحفظ فى طياتها كنوزاً وجدانية هائلة.

٦ ـ ينتهى تصوير اللحظة الإنسانية ـ وقد بلغت ذروتها ـ بنفس الطريقة التى أنهى بها الجملة التى توقفنا أمامها من قبل..

«عطت لامها خبر جاتها فى وش أدان»

امتدت الجملة الفعلية لتحتوى جملتين متتاليتين دون فاصل لغوى/ زمنى يؤكد قدرة الشاعر على تشكيل الزمن الشعرى ـ حالة تكثيفه ـ فى أسرع لحظة يمكن تخيلها، حيث يحدث مجىء الأم فى وقت متأخر من الليل

هو وقت علمها بالخبر، لقد تكثفت المسافة بين الفعل الأول «عطت» و«الثانى جاتها» حتى انعدمت تماماً ـ وبدأ الفعلان متحققين جماليّاً فى لحظة زمنية واحدة.

نجح بيرم فى توظيف حس الفكاهه، ليصبح جزءاً حميماً من نسيجه اللغوى فى شعره، ولقد بلغت به البراعة إلى الحد الذى جعله يستخدم نفس المفردات العامية مع تعديل طفيف فى نطق بعضها، ليتوهم المتلقى أنه انتقل إلى مستوى لغوى آخر، وهو ما يحدث فى قصائد بيرم التى تبدو فى لهجة صعيدية، أو شامية أو مغربية.

وهذا نموذج لما يوهم الكتابة باللهجة الصعيدية، تراه فى قصيدة «فى الطريق»[1].

أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين..

ساحبين بتاعة حلاوة جايه من شربين

شايله على كتفها عيل عنيه وارمين

والصاج على مخها يرقص شمال ويمين

إيه الحكاية يا بيه؟ جال.. خالفت الجوانين

اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين

يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين

اسأل وزير الشئون والا أكلم مين؟

«المفارقة» هى التى يقدم عليها البناء الجيد لهذه القصيدة «الموال» والمفارقة تصور صراعاً مضحكاً، ومثيراً للألم فى نفس الوقت، بين قوة ظالمة باطشة «أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين» و«مواطنة فقيرة مرهقة» بتاعة

(١) بيرم التونسي ص ٢٣٨ والأعمال الكاملة ج ٧ / ٣٦.

حلاوة جاية من شربين، شايلة على كتفها عيل عينيه وارمين، والصاج على مخها يرقص شمال ويمين.

إن القوة الباطشة فى علاقة التضاد، لا تأخذ من الشاعر سوى بيت واحد هو أول النص، بينما يعطى من اللغة تأكيداً لأهميتها فى البناء الشعرى، التى هى انعكاس لموقف الشاعر المنحاز لطبقتها الاجتماعية.

١ ـ التعريف بالحرفة «بتاعة الحلاوة».

٢ ـ تحديد الموطن «جايه من شربين».

٣ ـ حالتها الاجتماعية والاقتصادية «شايلة على كتفها عيل عينيه وارمين».

٤ ـ حالتها الصحية الواهنة «والصاج على مخها يرقص شمال ويمين»

بعد هذا العرض الجيد للحالة محل التجربة ـ والذى يتم فى الأبيات الأربعة الأولى، فى شكل السرد القصصى الذى يقوم به الوصف ـ نجد الشاعر يستخدم ـ الحوار ليقدم به طرقاً جديدة بين المفارقة تزيد من شحن الدلالة / شحنة / التأثير التى منحتها المفارقة السابقة، وطرفا الحوار هما واحد من عامة الشعب ـ الشاعر نفسه ـ وأحد هؤلاء العساكر الجبابرة، هنا تتحول اللغة الحوارية إلى جانب الطرف الأول، فتزيد مساحتها اللفظية، كما رأينا اللغة التى خصصها الشاعر للطرف الثانى فى الأبيات الأربعة الأولى، وهو الذى أصبح الطرف الأول فى أبيات الحوار التى تلتها.

إيه الحكاية يا بيه؟ جال: خالفت الجوانين.

يسأل الشاعر ـ ممثل الشعب المغلوب على أمره ـ الذى تجسمت قضيته مع الظلم، فى صورة «المرأة الفقيرة» ويسأل عمال الدولة الغلاظ: إيه الحكاية يا بيه.

فيأتى الرد مختصراً عاجلاً: خالفت الجوانين.

ويسبقه بيرم بجمله فعلية سردية «واصفة» جال.

ونلاحظ أن تحويل اشاعر للقاف جيما في كلمتى «جال، الجوانين، لم يتم لتتحول اللغة إلى لهجة ضيقة «هى الصعيدية» بل أنه قد حدث ليجسم السخرية التى تحتوى الموقف ويجب أن تحتوى أثره بعد ذلك، ولتأكيد ذلك نرى أن الكلمتين لم تجيئاً في جملة حوارية واحدة، على لسان الشاعر مثلاً أو أحد العساكر المخاطَبين، وإنما جاءت أولاهما «جال» على لسان الشاعر في السرد الواصل بين جملتى الحوار: بينما جاءت الثانية «الجوانين» في رد العسكرى على الشاعر.

وبعدها يرتفع صوت الشاعر صارخاً بالغضب والسخط، في محاولة ذكية منه للفت نظر السلطة الحاكمة، إلى معاملة الفقراء بالرحمة، وتوجيه قوانينها وسطوتها، إلى من يستحقون العقاب، من مستغلى الوطن:

اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين

يمزعوا فى الجيوب ويفتحوا الدكاكين؟..

أسأل وزير الشئون وإلا أكلم مين؟

ويأتى هذا البيت الأخير، مؤكداً تحول سخط الشاعر/ لشعب إلى حالة ممتدة من الحيرة والاضطراب والحزن، فكان قلب القاف جيماً في الكلمتين السابقتين، إنما جاء ليعطى لمسة خفيفة في الفكاهة تلطف إلى حد ما ـ من هذه الدرجة الكثيفة من الأسى، التى ستلى البيت الخامس الذى وردت فيه ـ الكلمتان وهو ما يظهر بجلاء في «صعيدى في باريس» التى كتبت كل حروف القاف فيها جيماً.

ولكى يؤكد بيرم ما نراه في شأن ميله إلى استخدام اللغة المشتركة في

شعره، فإنه يكتب قصيدة بعنوان «الصعايدة»[1] لا يستخدم فيها الجيم بديلاً للقاف، كما أنه لم يورد بها من هذه الكلمات سوى أربع كلمات فقط «قال مقعدانا، شقلبوا، واخلقى».

وهكذا نصل إلى أن بيرم التونسى كان باعتباره شاعراً مصريّاً ذا موقف نهضوى دافع بالواقع إلى الأمام ـ أحد الرواد العظام الذين شكلوا وجدان الشعب المصرى، عبر الفئة المستنيرة والمثقفة منه فى جميع الطبقات الاجتماعية، وباستخدام لغتهم العامية التى يتواصلون بها مع الشعب كله.

وهذا ما جعل قصائد بيرم، تحظى بأعلى قدر من الاهتمام الشعبى، طوال الفترة الماضية التى بلغت قرناً من الزمان.

■ ■ ■

(١) بيرم التونسي ص ٢٣٨ والأعمال الكاملة ج ٤ / ٣٦.

بيرم التونسى
١٨٩٣ ـ ١٩٦١

بقلم: د / محمد زكى العشماوى

محمود بيرم التونسى، من الأعلام البارزين، فى حياتنا المعاصرة على المستويين الشخصى والفنى على السواء، فحياته تعتبر مثلاً للبطولة والتضحية والكفاح والصمود، أما فنه فظاهرة فريدة فى الشمول والتنوع وروعة الأداء، وتتسم لغته بالفكاهة والدعابة والسخرية، فكثيراً ما تعتمد دعابات بيرم على المفارقات الكثيرة فى الحركات الذهنية، وفى المفارقات الإنسانية والنفسية، وذلك حين يوجه نقده اللاذع، أو حين يضبط شخصية وهى تغالط نفسها، لتهرب من مواجهة موقف، أو حين تتوارى عن الحقيقة، أو تدعى فضلاً ليس لها، أو تنكر سيئة أو خطأ تقع فيه، وفى كل هذا نماذج فريدة من القصائد الزجلية بلغة عامية صريحة، وساخرة فى الوقت نفسه.

وعين بيرم الناقدة من العيون الحادة البصيرة، عين مفتوحة وواعية فاحصة لا تفوتها حركة ولا يند عنها لون، وهى تستعرض الحياة والمناظر والنفوس والأشياء، ولا تشبع من النظر، ومن التقاط هذه الدقائق فى يقظة وانفعال.

أما مواقفه الوطنية، فجميعها مواقف وطنية بطولية شجاعة، لا يخاف سلطانا ولا استعمارا، ولا يعمل حساباً إلا لضميره، ورأيه الحر النابع عن مبدأ وعقيدة.

لذلك كان فى كل مواقفه الوطنية، كاشفاً عن حقائق حادة عميقة، لايعرف فيها هوادة أو ليونة أو مواراة.. يلقى على الناس فيها توجيهات فنية

بالصدق والحق، يعتمد فيها على موهبة.. خالصة، تعتمد على الذكاء، والنكتة، واللمحة، وروح الفكاهة، والمزاح، والسخرية، معرضاً نفسه أحياناً إلى أشد المخاطر وإلى أسوأ العواقب، ومع ذلك يقف صامداً مناضلاً فى شموخ.

ولنستعرض الآن بعضاً من حياته المليئة بالبطولة، والمتسعة بجدية الحقيقة وسخريتها، وأروع ما فى هذه الحياة، مواقفه الجريئة التى يطارد بها الزائف ولاحقه فى جميع دروبه ومسالكه والدخول إليه فى سراديبه ومخابئه، ثم تسديد السهام إلى صدره.

وُلد محمود بيرم التونسى عام ١٨٩٣ بعد ثلاث سنوات من نزوح والده بيرم التونسى بأسرته إلى مدينة الإسكندرية، وبعد أن توطن فيها وأقام فى حى السيالة، وكان نزوح والده من مدينة تونس، فراراً من الاضطهاد والظلم اللذيْن يتعرض لهما الأحرار هناك.

تعلم محمود بعد ذلك مبادئ القراءة والكتابة، وحفظ سوراً من القرآن الكريم، وكان أبوه يلتقى فى بيته بنخبة من علماء الأزهر، يجالسهم ويستمع إليهم، وكان الفتى الصغير محمود، يشارك فى هذه الجلسات، فتعلم والتقط الإحساس باللغة والأدب وحفظ الأشعار، كما ساعدت الدروس التى كان يستمع إليها، فى مسجدى أبى العباس المرسى، والبوصيرى على الاستفادة والتزود بالمعارف العربية والإسلامية. ولكنه سرعان ما أراد أن يعينه على أنه يعمل بالتجارة ويفتح دكاناً للبقالة، وحاول إقناع أبيه وأمه وقدم لهما مبلغاً صغيراً من المال قد ادخره، واقتنع أبوه على مضض، فقد كان يطمع أن يعلمه فى الأزهر الشريف، وأن يراه عالماً مرموقاً.

واستطاع الفتى أن يحول دكانه الصغير إلى ملتقى للأدباء، وكانت مجالسهم منتدى يعرضون فيه لقضايا السياسة، والفن، والأدب.

وعندما قامت الحروب العالمية الأولى عام ١٩١٤ كان الحديث فى مجالس بيرم وزملائه الأدباء، يدور حول ما يعانيه الناس من وطأة الحكم، والظلم الذى يقع على المواطنين، وما تفرضه الحرب والمستعمر من قيود لا يتحملها الكثيرون، فبدأ الناس يجأرون بالشكوى من معاملة المجلس البلدى، الذى كان قاسياً فى معاملة جمهور الإسكندرية.

فكانت باكورة أعمال بيرم، تلك القصيدة المشهورة اتى فتحت أعين الناس على فنه، فبدأوا يرون فى بيره فناناً حقيقيّاً، وذلك حين اشتهرت قصيدته فى «المجلس البلدى» التى انتشرت وحفظها الناس، وأخذوا يرددونها ويترنمون بها فى مجالسهم، والقصيدة معروفه حتى الآن، ومطلعها يقول:

يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

وهى قصيدة طويلة، تنتهى أبياتها بكلمة المجلس البلدى، وقد أنبأت بمقدرة الشاعر، ومهارته الفنية فى مطلع حياته.

وفى هذه الفترة، التقى بيرم بالشيخ سيد درويش وألف له عدة أوبريتات أشهرها، «أوبريت شهرزاد» و«البروكة» وغيرهما، كما ألف له مقطوعات غنائية منها:

ضيعت مستقبل حياتى فى هواك

وازداد علىَّ اللوم وكتر البغدده

وأغنية:

أنا عشقت وشفت غيرى كتير عشق

عمرى ما شفت المر اللى فى هواك

وعند قيام ثورة ١٩١٩ واشتداد التذمر والهجوم على المستعمر، أنشأ بيرم صحيفة «المسلة» وأخذ ينشر فيها العديد من الأزجال والانتقادات للاحتلال، ولم يُقَدَّر أن يستمر نشاط الصحيفة، فقد أوقفتها سلطات الاحتلال، فأنشأ صحيفة أخرى باسم «الخازوق» ولم تصدر أكثر من عددين، ثم عطلتها السلطات، كذلك انتقل بعدها بيرم إلى القاهرة، حيث وجدها أرحب لنشاطه.

وهناك واصل بيرم حملته الفنية بلا هوادة، ضد سلطات الاحتلال والاستعمار، جعلت النار تزداد اشتعالاً، مما دفع السلطات إلى السعى لدى الإنجليز حتى صدر الأمر بنفى بيرم التونسى، ونفذ الأمر فى ليلة عيد الأضحى الموافق ٢٥/٨/١٩٢٠.

واقتيد بيرم عنوة إلى سفينة فى الصباح الباكر حملته إلى مرسيليا، وهناك عاش فترة من الزمن، مع الحمالين والعمال، من أبناء تونس والجزائر والمغرب وغيرهم، وعانى كثيراً فى هذه الفترة من حياة الشظف، والفقر، وضيق الحال.

ولكنه مع ذلك، كان يراسل الصحف فى القاهرة، يبعث لها بأزجاله، ومقاماته، ونظراته فى الحياة، حتى إنه كان يحرر جريدة الشباب كلها من ألفها إلى يائها.

وبعد عام حاول الهروب من منفاه، فاشتغل عاملاً على ظهر سفينة مبحرة إلى الإسكندرية، ونزل خلسة من السفينة فى الإسكندرية ومنها إلى القاهرة، وظل ستة أشهر يتنقل من مكان إلى آخر، ويتزوج فى هذه الأثناء من امرأة تؤنس وحدته، ولكن الحظ لا يواتيه، فيكتشف أمره ويرحل إلى مارسيليا مرة أخرى، حيث يعاود حياة الشقاء والعنت والفقر مرة أخرى.

ويقضى بيرم عشرين عاماً فى المنفى، وفى عام ١٩٣٨ رحل إلى بيروت وحملوه مرة أخرى إلى مركب مسافرة إلى مارسيليا، إلا أنه استطاع أن يهرب عنها ظهر يوم

٦ مايو ١٩٣٨ حين رست السفينة فى بورسعيد، وقد وصف هذا بقوله:

غـلبـت أقـطـع تـذاكـــــــــــر وشـــــبـــــعت يارب غـــربـه

بـين الـشـطـوط والـبـــــواخـــــر وبـــين بـــلادنـــا وأوروبـــا

وقلـت ع الـشــــام أســـافـــــر إيـــاك ألاقـــى لـــي تـــربـــه

والقـصـيـدة طويلة ورائعة، ومنهـا يـصـور ما عـاناه فى منفـاه ورحـلاته، من صور الضيق، والألم، ومشاعر الغربة. والحنين، إلى مصر.

واستقر فى مصر منذ ذلك التاريخ حتى وفاته فى الخامس من يناير ١٩٦١.

أما أعمال بيرم فى تلك الفترة وما قبلها، فهى مثال للإنتاج الغزير المتعدد الجوانب، فإلى جانب أشعاره وقصائده الزجلية، كان لبيرم أعمال فنية كثيرة، فقد ألف الروايات التمثيلية والأغانى الشعبية، وألف للسينما روايات رابحة وغيرها وللمسرح عزيزة ويونس، وكتب للإذاعة مئات من القطع والمسلسلات، وعكف على تأليف ملحمة محمد على بتكليف من وزارة الشئون الاجتماعية.

كما عارض كبار الشعراء، بقصائد على وزن قصائدهم، فى شعر فصيح.

أما مقامات بيرم، فقد بلغت مائة وستين مقامة، وهى وحدها تعتبر ثروة كبيرة، تحتاج إلى دراسة خاصة، تحدد ملامحها، وتكشف عما فيها من قيم فنية، وحقائق اجتماعية وسياسية.

هذه هى لمحة سريعة عن حياة رجل عظيم من عظماء المعاصرين، تعتبر صفحة مشرقة وسجلاً حافلاً بالإبداع والإمتاع.

■ ■ ■

الموروث الشعبى فى أعمال بيرم

بقلم: د / محمود ذهنى

من أصعب الأمور التى تواجه الدارسين العرب عدم اتفاقهم على مفهوم موحد للمصطلحات والمسميات، ومن ثم فإن مصطلح «المأثور الشعبى» سوف نجد له عدة مفاهيم أو مضامين، تختلف من إقليم لإقليم، وربما فى الإقليم الواحد من فرد لفرد.

ومهما قيل من أن هذا المصطلح قد تبناه المجمع اللغوى المصرى، وحدد له معنى معيناً، فإن استخدامه الشائع بين الدارسين والكتاب لا يحفل بهذه الوحدة، ويُحَمِّله كل دارس من المعانى، ما يتفق واتجاهاته أو رغباته.

فمنهم من يقصره على «الأدب الشعبى» بمفهومه الضيق، ومنهم من يجعله مرادفاً «للفلكلور» بمعناه «الانثروبولوچى»، ومنهم من يتوسط بين الاثنين، دون تحديد حتى يستطيع أن يطوعه لاحتواء ما يريده من ألوان أو أفكار.

فالأول يقصره على الأساطير والسير والحكايات الشعبية والأمثال.

فى حين يضيف الثانى إلى ذلك، العقائد والعادات والتقاليد والممارسات الشعبية.

أما المتوسط بينهما فيكتفى بكل ما يستخدم الكلمة فى التعبير عنه.

لهذا يجدر بنا منذ البداية، أن نتفق على مفهوم محدد للمأثور الشعبى، حتى لا تتفرق بنا السبل ويضيع منا الطريق.

وبما أن كلا من الأدب الشعبى، والفلكلور يتفقان فى أنهما «الميراث الثقافى غير العلمى للشعوب» فمن الأفضل أن ننظر فى المراحل الثقافية للإنسان، التى يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أقسام هى:

١ ـ قسم طبيعى أو عفوى، يتم أول الأمر فى مرحلة الطفولة الباكرة، ومن خلال هدهدة الأم لوليدها ـ أو الجدة لحفيدها ـ تصب فى أذنيه ما تحفظه من حكايات وحواديت وترانيم الأغانى الشعبية، وتسرى فى كيانه مثلما سرت كلمات اللغة التى يتقبلها عن نفس الطريق، فيكتسب «اللغة الأم» ويكتسب معها هذه التراثيات، التى يمكن أن نسميها مجازاً «تراثيات الأمومة أو التراثيات الأسرية» التى تصبح جزءاً من المكونات الأساسية لوجدان الصبى، وركنا من أركان بناء شخصيته، والحلقة الأولى من حلقات تربيته الثقافية.

هذا القدر من الموروث الشعبى، يعتبر خطا مشتركاً بين الناس جميعاً، مع اختلاف فى القيمة والمقدار، تبعاً لظروف كل فرد على حدة، ويصبح التأثر به تأثراً تلقائياً غير مقصود، يفرض نفسه دون إرادة صاحبه، ودون التفات إليه أو إدراك به.

٢ ـ ولكن الكاتب والأديب والفنان حين يكبر، يمر بلون آخر من المأثور الشعبى يستقيه من قرءاته واطلاعاته ودراساته، وربما سعى هو إليه، إذا ما وجد فى نفسه ميلاً لهذا اللون من ألوان المعرفة، فيصير له بذلك قدر مكتسب من المأثور الشعبى، حصل عليه بإرادته عن رغبة وقصد، وبذلك يستطيع ـ إذا ما أراد ـ أن يوظفه فى كتاباته وإبداعاته: عن طريق الاستلهام أو الاقتباس أو التبنى..

فمثلاً «توفيق الحكيم» قد يتبنى أسطورة «أوديب» ليبدع عملاً مسرحياً، يضاف إلى عشرات الأعمال التى تناولت هذه الأسطورة، منذ

سوفوكليس وحتى أندريه جيد، أو قد يستوحى قصة «أهل الكهف» من القرآن الكريم مثلما استوحاها «أبو العلاء المعرى» فى «رسالة الغفران» أو يقتبس حكاية من الحكايات الشعبية مسرحية «يا طالع الشجرة».

وهذا كله يعتبر توظيفاً كاملاً للمأثور الشعبى.

٣ ـ وقد يعمد الأديب فى توظيفه للمأثور الشعبى، إلى التدرج به من الإحياء إلى الاستلهام، مثلما فعل الأستاذ فاروق خورشيد بسيرة «على الزئبق» حيث أحياها بإعادة صياغتها لتلائم العصر، فكتبها فى نصين مختلفين أحدهما عام للقراء جميعاً، والثانى خاص بالأطفال، ثم استلهمها فى إبداع عمل روائى جديد، أخذ من السيرة إطارها وملامحها الشكلية وشخصياتها، ولكنه قدم أحداثاً مبتكرة ترمز للواقع المعاصر، وتعالج قضايا مجتمعه، وذلك فى روايته «ملاعيب على الزئبق» وبذلك يكون قد جمع كل مظاهر توظيف المأثور الشعبى.

وبيرم التونسى له فى هذا المجال باع طويل، فنظرة إلى سجل إنتاجه الفنى نقول إنه قد أبدع الأعمال التالية: ـ

● **من التراث الشعبى العربى:**

١ ـ أوبريت شهرزاد

٢ ـ أوبريت «ألف ليلة وليلة».

٣ ـ أوبريت «عزيزة ويونس».

٤ ـ البرنامج الإذاعى «ملحمة الظاهر بيبرس».

● **من التراث العالمى:**

١ ـ أوبريت «الشيخ متلوف».

٢ ـ أوبريت «مدام بيترفلاى».

ولعل مجرد ذكر أسماء هذه الأعمال، يكفى للدلالة على ما نود أن نشير إليه.

وكانت السير الشعبية ـ حتى زمن بيرم التونسى ـ يحكيها شاعر الربابة فى المجالس والمقاهى وندوات السمر والموالد والأعياد، وكان الناس يتحزبون لأبطال تلك السير مثلما يتحزبون لنوادى كرة القدم الآن، فكان منهم «الزناتية» أنصار السيرة الهلالية و«العناترة» الذين يتحمسون لعنترة بن شداد و«الظاهرية» الذين يميلون إلى سيرة الظاهر بيبرس.

تأثر بيرم التونسى، بالوسيلة الأدائية لهذه السير الشعبية وهى «الربابة»، فألف لها مجموعة من الأزجال التى تعزف عليها ـ على نسق تلك التى فى السير القديمة ـ ولكنه بالطبع وظفها لوصف المظاهر السلبية، التى تسود مجتمعه المعاصر، ولعل من أجمل تلك الأزجال ذلك الزجل الذى مطلعه:

يقول الفتى المصرى بتاع المدارس

العايق الكابتن بتاع القيم

يا مين يبادلنى وياخد شهادتى

بجلابيه ولا بالطو قديم

واخد شهادتين: ابتدائى وثانوى

ومش عرف أكسب ولا مليم

وفن المقامة لون من ألوان الأدب الشعبى العربى، وإن لم يصل إلى مكانة السيرة والحكاية الشعبية، فقد ازدهر فى فترة متميزة من تاريخ الأمة العربية، إبان عمرها الوسيط، لأسباب سياسية واجتماعية معينة، ثم أفل نجمه وشيكاً

بعد ذلك، وفقد جماهيريته، ليبقى نموذجاً من نماذج القصص العربى.

ظهرت المقامة «فى القرن العاشر الميلادى» كلون أدبى شعبى، ابتكره «بديع الزمان الهمزانى» لينقد الأحوال الاجتماعية التى كانت سائدة فى زمانه من خلال حكايات ـ أو قصص قصيرة ـ يرويها «عيسى بن هشام» ويضطلع ببطولتها «أبو الفتح الإسكندرى» الذى يلبس ثوب الأديب الفقير، الذى يستجدى عيشه فى مجتمع ملىء بالمتناقضات، فتحدث له مفارقات، تفضح عن حال المجتمع آنذاك.

وقد استغل «بيرم التونسى» فكرة المقامة وعنوانها، ليصب فيها تناقضات عصره، فأبدع فى هذا المجال ما يقرب من مائة مقامة أشهرها «المقامة الانتخابية» و«المقامة الاختراعية» و«المقامة النسوانية» ولكن يبدو أن حظ مقامات «بيرم» لم يكن بأفضل من خط مقامات «بديع الزمان» و«الحريرى».

وهناك لون من ألوان الأدب الشعبى، يطلق عليه اسم «الأحاجى والألغاز»، وقد ظهر هذا الفن فى الأدب العربى، متزامناً مع ظهور المقامة والسيرة الشعبية، وهو نفس اللون الذى نطلق عليه نحن الآن اسم «الفوازير».

وكانت تلك الألغاز تصاغ شعراً أو نثراً أو تجمع بينهما، ومن الطريف أن «الحريرى» جمع بين المقامة واللغز وألف تسع مقامات لغزية، كما أن هناك العديد من الكتب، التى جمعت هذه الألغاز وصنفتها.

وقد حظيت «الألغاز والأحاجى العربية» باهتمام العلماء والدارسين منذ قديم، فأفردوا لها فصولاً فى كتبهم مثلما فعل السيوطى، وابن قتيبة، وابن دريد، وابن الأثير، والزمخشرى، والسخاوى وغيرهم.

ومن المعروف أن بيرم التونسى هو رائد فن «الفوازير» المعاصر، فهو أول من ألفها نظما ودفع بها إلى ميكروفون الإذاعة، ومن بعده انتشرت هذا

الانتشار المريع، الذى جعلها تكاد تكون طقساً من طقوس شهر رمضان.

وعلى الرغم من أن كتب الأحاجي و لألغاز العربية، أغلبها لا زال مخطوطاً أو مطبوعاً طبعات شعبية غير متداولة، فأغلب الظن أن بيرم التونسى أخذ عنها فكرة الفوازير، وربما أفاد أيضاً من بعض ما ورد فيها من أحاجى وألغاز.

و«المواليا» فن شعرى عراقى، قيل إنه نشأ فى العصر العباسى حين أطاح الخليفة هارون الرشيد بالبرامكة، فقتل رؤساءهم، وصادر أموالهم، وهدم منازلهم، ومنع النساء من رثائهم.

ولكن جارية لطيفة من جواريهم لم يرهبها أمر الخليفة عن الوفاء لمواليها وساداتها، فكانت تذهب بليل إلى أطلال قصورهم، ترثيهم بأبيات سريعة من البحر البسيط، تكتفى فيها بأربع شطرات مُصَرَّعة، ثم تنهيها بآهة عميقة صائحة «واموالياه» وبعدها تولى الأدبار.

وقد استحسن الناس هذا اللون الجديد من الشعر، لسهولته وبساطته وسرعته فى التعبير عن مكنونات النفس: لاسيما ما شابه من الحزن والشجن، وسرعان ما انتقل هذا اللون الشعرى الجديد من العراق، وانتشر فى سائر الأمصار، الأمر الذى جعله يحيد عن اللغة الفصحى رويداً رويداً، ويتجه إلى عامية كل إقليم.

وحينما جاءت «المواليا» إلى مصر: غير المصريون اسمها وحولوه من التأنيث إلى التذكير فصار «الموال» واعتمد اعتماداً كليّاً على اللهجات المحلية بلكناتها المتباينة، ما بين الصعيد و لدلتا والواحات والسواحل، فانفرد كل منها بموازينه، وربما أطلق عليها بعض الأسماء المميزة ـ كالمواويل «الحمر والخضر»، ولكنها ظلت فى معظمها تحمل الألم والحسرة والشجن، وإن حاولت أخذ دور الواعظ أو الناصح.

وفى هذا المجال اعتمدت على الكثير من الحكم والأمثال، وخلاصة الحكايات الشعبية المعروفة.

وفى جانب آخر اتجه فرع منها إلى المدائح النبوية والأذكار والابتهالات، واعتمد هذا الفرع على نبع ثرى هو السيرة النبوية وأشعار الصوفية وما ورد فى كتب التفسير من أحداث وحكايات.

وجاء بيرم التونسى، ليأخذ بيد هذا اللون من الإبداع الأدبى الشعبى فينتشله من وهدة السوقية، واللهجات بلكناتها المتباينة، وموضعاته المحدودة الضيقة، فيخرج به إلى عالم فسيح من التعبير الراقى، بعربية ـ وإن كانت عامية ـ فهى مفهومة للجميع، ويطرق موضوعات جديدة تمس العواطف والمشاعر الرقيقة، وتميل عن الشجن إلى الفكاهة، ثم هو يبتكر له شكلاً مستحدَثاً هو «الآهات» مثل أغنية «الأوله فى الغرام والحب شبكونى» التى أبدع نظمها بمثل ما أبدعت أم كلثوم فى غنائها.

هذا هو التوظيف الكامل للمأثور الشعبى، سواء بالتبنى أو الاقتباس أو الاستلهام، ويلاحظ عليه أنه واضح ظاهر جلى، وأن صاحبه عمد إليه عمداً، واعتمد على حصيلته الثقافية، إذ لابد له أن يكون قد عرف هذه الألوان التى تبناها أو استعارها أو استلهمها معرفة دقيقة ومعمقة، تمكنه من توظيفها وإخضاعها لقدراته الإبداعية.

أما التأثر فلا يظهر بمثل هذا الوضوح، وإنما يأتى بين ثنايا العمل الأدبى من خلال حدث جانبى، أو صياغة حوارية، أو استشهاد أو تمثيل، أو ربما كلمة عابرة، وفى هذه الحالة، يكون المأثور الشعبى، قد انبثق من الفنان بشكل أقرب ما يكون إلى العفوية أو التلقائية، فهى نابعة من مختزناته الوجدانية، سواء تلك التى اكتسبها من «تراثات الأمومة» أو التى حصل عليها

من اندماجه بالمجتمع، أو من قراءاته واطلاعاته الشخصية. فكل ذلك يندمج مع بعضه البعض ويشكل جزءاً من مخترعات الفنان، التى غالبها ما تفرض نفسها على إبداعاته، وتلعب فى أعماله، دوراً يتناسب مع قدرها، ومدى التأثير بها.

ومن ناحية أخرى، نجد أنه فى مجال الأدب يختلف الشعر عن النثر، حيث يتمثل النثر فى الفن القصصى بأنواعه المختلفة، من رواية وقصة ومسرحية.

فالشعر ذاتى يعبر به الشاعر ـ فى الغالب الأعم ـ عن مكنوناته وانفعالاته وعواطفه الشخصية، أما الفن الروائى فبعيد كل البعد عن الذاتية، ولو أطلت شخصية الكاتب برأسها بين ثنايا عمله، لاعتبر ذلك مأخذا نقدياً مؤثرا.

يضاف إلى ذلك أن المأثور الشعبى فى معظمه ـ وربما فى مجمله ـ نصوص نثرية. لهذا فإن عمليات توظيفه أو التأثر به تقع فى النثر أكثر من وقوعها فى الشعر، أو لنقل إن التوظيف يقع فى النثر دون الشعر الذى لا يبقى له إلا التأثر.

وإذا نظرنا إلى كل من الشعر والزجل، أى الشعر الفصيح وشعر العامية، فسوف نجد بينهما فروقاً كثيرة أهمها.

أن الشعر الفصيح يستخدم اللغة العامة ـ أى الفصحى ـ التى تكتب بها العلوم والفنون والثقافة، وأنه يتجه إلى كل أفراد الأمة العربية فى مختلف الأقطار والأمصار فلابد له ـ فى هذه الحالة ـ أن يتناول من الموضوعات ما هو قاسم مشترك بينهم جميعاً، وهذا يتمثل عادة فيما يمس المشاعر الإنسانية العامة والوجدانات المطلقة، والآمال المشتركة للأمة، وحية الشعب بكافة طوائفه وبيئاته.

أما الشعر العامى فيقتصر على أصحاب اللهجة أو اللكنة التى نظم بها،

وهم ـ عادة ـ قوم قليل عددهم، محصورون فى بيئتهم الضيقة، مشغولون بحياتهم المعيشية، يهتمون بالماديات ومظاهر الحياة اليومية، أكثر من اهتمامهم بالمعنويات والمشاعر المطلقة.

ولما كان الأدب الشعبى قد استمد قدرته على الصيرورة والبقاء من ارتباطه بالمشاعر الإنسانية العامة، وتعبيره عن آمال وأحلام الأمة بأكملها، فى حين ارتبط الفلكور بالمظاهر المعيشية من عادات وتقاليد وطقوس، فإن تأثر الزجل به يفوق كثيراً تأثره بالأدب الشعبى، وفى هذا المجال، سوف نجد أن أزجال بيرم التونسى، تعتبر قمة الإبداع الفنى، سواء من حيث الكم ومن حيث الكيف.

كتب بيرم التونسى العديد من الأزجال، التى تهاجم المستهجَن من عاداتنا وتقاليدنا الموروثة، مثل زيارة القبور، والنواح على الميت، وطقوس الخمسان والأربعين، وكذلك انتقد بشدة زيارة قبور المشايخ، والتمسح بأضرحتهم، وهاجم الإسراف فى مراسم الاحتفالات الهامشية، كسبوع المولود وزفة ختانه، وأخذ على المصريين، سذاجة اعتقادهم فى العفاريت، ودق طبول الزار لهم.

وكما هاجم بيرم التونسى التقاليد الموروثة، هاجم كذلك العادات التى تدل على تخلف المجتمع وتسىء إليه، مثل إدمان المخدرات والمسكرات، والإسراف فى النسل وكثرة الإنجاب، وتفشى مظاهر القبح والقذارة وعدم المبالاة، والاعتماد على الخاطبة والدلالات، والإسراف فى الحلف بيمين الطلاق وعنجهية رجال الإدارة والسلطة، ودور الروتين فى عرقلة مصالح الناس، وغير ذلك من الموضوعات، التى أظن أننى لست فى حاجة إلى إيراد أمثلة وشواهد منها، لأنها تكاد تكون هى المسيطرة على ديوان أزجاله.

ولكن الذى يهمنا فى هذا الأمر، هو أن أعمال بيرم التونسى وفى هذا

المجال، كانت أوقع من ألف ناصح ومصلح اجتماعى، ذلك أنه استعار من أدبنا الشعبى، فكرته الأساسية، وهى عدم توجيه القول المباشر، والالتفاف حول الموضوع بقصة أو حكاية، يلبسها ثوبا فكاهياً هزلياً أو كاريكاتورياً فى الظاهر، ويحدد لها مضامين درامية تؤثر فى المتلقى تأثيراً مضاعفاً.

هذه الظاهرة يلمحها كل من يقرأ أزجال بيرم التونسى، ومع ذلك فإن بيرم يؤيدها ـ أو يركز عليها ـ حين يستعير للعديد من أزجاله الافتتاحية التقليدية الشعبية، وهى بداية الكلام بالصلاة على النبى، فى صيغة شبه متواترة، فيقول فى افتتاحية زجله عن «ضياع جغبوب».

أول ما نبدى القول صلوا على النبى

زغلول راجع منصور وجايب خبرها

وقد لا يكتفى بهذه المقدمة فى شكلها التقليدى، وإنما يضيف إليها ما يحقق أهداف زجله مثلما فى افتتاحية زجله عن «القنال».

أصلى على النبى العربى محمد

وأسلم على المسيح عيسى النصارى

يقول المصطفى الغازى حبيبى

وسيف الشرق من طنطا لبخارَى

وكما تأثر بيرم التونسى بالسيرة الشعبية، تأثر كذلك بالحكاية الشعبية، ومثال ذلك أوبريت «بساط الريح» وتأثر بالفنون الشعبية، كما فى زجله على الربابة عن «زواج فنزيلوس» حيث يقول:

أصلى على النبى الغيور محمد

نبينا يكون يوم القيامة عروس

صـــحــيـح ادى الكـراكـــوز وآدى زمـــانـه

لما ظـهـــــر راجـل عـــــجـــــوز نـنـوس

وتأثر كذلك بالألعاب الشعبية، قال من زجله «ابن نظله»:

لـعب أمـــين ابن نـظله نـوبـه «طب الميس»

مع إبراهيم، ابن صول قسم الخليفة خميس

ويتأثر بالأغانى الشعبية فيقول:

اطلع نـهـــار الجـــمـــعـــة فـــوق المنبـــر

وقـــول يعـــيش ســـعــد الرئيس الأكـــبـــر

قـــولوا لـعـــين الـشـــمس مـــا تحـــمـــاشى

إلا رئـيـس الـوفـــــد صـــــابـح مـــــاشى

من سيرة حياة بيرم التونسى، تعلم أنه لم يكمل المرحلة الابتدائية من التعليم الرسمى، ولكن موهبته الفنية نزعت به إلى تثقيف نفسه، ابتداء من ملازمة المداحين، الذين كانوا يؤمون مسجديْ البوصيرى، والمرسى أبى العباس، إلى نهم القراءة والاطلاع على كل ما يقع فى يده من كتب وأوراق، إلى الاستظهار والحفظ، فقد حفظ القرآن الكريم بقراءاته وتجويده، وحفظ عن ظهر قلب دواوين عدد من الشعراء الفطاحل، كما حفظ ألفيه ابن مالك.

ولكن مما لا شك فيه، أن المعلم الأول لبيرم التونسى، كان البيئة والشعب والجمهور، أولئك الذين أرضعوه التراث الشعبى وغذوه بموروث الأمة، فلا عجب أن يكون بيرم نبتة عربية أصيلة، وعندما ذهب إلى أوروبا لم يفقد هويته، وإنما أضاف إلى ثقافته العربية ما يثريها وينميها من ثقافة الغرب، فكانت بمثابة المخصبات لشجرة ثقافته العربية، فلا غرو أن يكون المأثور الشعبى والموروثات التراثية، هى البيئة الأساسية لإبداعات بيرم التونسى.

وهنا نستطيع القول بأن بيرم قد ساهم بشخصيته وسيرته ـ فضلاً عن أعماله وإبداعاته ـ فى تأصيل التراثيات الشعبية، ليعطى المثل والقدوة والبرهان، على أن الثقافة ليست بالتعليم المدرسى والشهادات الرسمية، ولكنها بالرغبة والعزيمة والاجتهاد والدأب فى النيل من منابع المعرفة ـ لاسيما التراثى منها ـ فلا غرو أن يكون بيرم التونسى، صنوا «لعباس محمود العقاد»، فكلاهما أثبت بالتجربة الفعلية، أن موارد المعرفة والعلوم والثقافة، مفتوحة أمام الجميع لا حارس عليها، ولا راد لوارد يروم سقياها.

وكلاهما يمثل صورة البطل الشعبى ـ فى مجال العلم والأدب والفن والثقافة ـ الذى يجب أن يعشقه الشباب ويقتدون به، ويترسمون خطاه للوصول إلى مثل مكانته، تلك سمة الأمم التى ترنو إلى الرقى، وتسعى للوصول إلى حضارة الغد.

وفى النهاية أرى لزاماً على، أن اعتذر عن هذه العجالة البحثية، التى لم تُعْطَ من الوقت ما يكفى لاستقصاء كل ما أنتجه بيرم التونسى، كما لم تتح لى فرصة التعمق فيما قرأت من أزجاله وأشعاره ورواياته.

لهذا أرجو اعتبار ما قدمته فى هذا البحث، ليس أكثر من نماذج عابرة، أو لمحات ونظرات لا تغنى عن إقامة دراسة منهجية جادة ومتعمقة.

بل ربما عدة دراسات تتناول كل منها مجالاً من مجالات إنتاجه المتعددة.

إذ مما لا شك فيه، أن إبداعات بيرم لعبقرى تمثل ركناً أساسيّاً فى حياتنا الأدبية والثقافية والاجتماعية والسياسية، فى فترة من أحرج فترات تاريخنا المصرى الحديث، وهى فترة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها مباشرة، وإنى لعلى ثقة من أن هذه الدراسات، سوف تخرج بنتائج لها من الأهمية والمكانة، ما يثرى حياتنا الثقافية، ويحقق تطلعاتنا المستقبلية بإذن الله.

دور أدب بيرم
فى الوطنيات والنقد السياسى

بقلم: د / عباس عجلان

عاش بيرم ما بين عامى ١٨٩٣، ١٩٦١ وتلك الفترة تعج بالعديد من التحولات السياسية، وتظهر خلالها تغييرات فى الحكام، وتشهد حربين عالميتين، وعالماً يموج بتجمعات وتكتلات سياسية.

فمصر يحكمها عباس حلمى ثم السلطان حسين كامل فى فترة الحرب العالمية الأولى، ويعقب ذلك ثورة تشترك فيها طوائف الشعب، وتسفر عن مطالب مصرية وأمانٍ وطنية، وتدخل فى مفاوضات، ويجلس على عرش مصر أمير يعرف الشعب ماضيه وتاريخه، الذى لا يؤهله إلى الجلوس على سدة الحكم فى مصر، ولكن تلك إرادة الإنجليز، ذلكم هو الأمير فؤاد، الملك فؤاد الأول ملك مصر.

ويظل يدير البلاد سنين عدداً حتى توافيه منيته، فيتولى الحكم من بعده ابنه فاروق الأول، والذى يظل فى ملكه حتى تباغته ثورة يوليو ١٩٥٢ ويطرد من البلاد، ويحدث صراع على السلطة، ولكن الأمر يستقر لجمال عبدالناصر.

وبطبيعة الحال، لم يكن لبيرم أن يدرك فنياً إلا الفترة الأخيرة من حكم الخديوى عباس، ولكنه أدرك بكل حواسه، الأمور فى عهد السلطان حسين كامل والملك فؤاد وفاروق والرئيس جمال عبدالناصر.

ومن الناحية الفنية، نجد بيرم يركز على الملك فؤاد وابنه، وجمال عبدالناصر.

وكانت مصر تقع فريسة للاحتلال الإنجليزى، منذ الثمانينيات من القرن التاسع عشر، ونشأ عن ذلك، أن طبعت المصالح بالطابع الإنجليزى، وسيطر الإنجليز والذين يتعاونون معهم، على إدارة المصالح السياسية، والمواقع ذات التأثير فى مصر.

ولم تكن إنجلترا وحدها هى صاحبة النفوذ، وإنما شاركتها فرنسا فى النفوذ الثقافى والفنى والاجتماعى، ووجدت الجاليات الأجنبية المختلفة والحمايات التى تنتمى إلى جنسيات غير مصرية، ومن ذلك أن بيرم التونسى كان يعيش تحت ظل الحماية الفرنسية.

وتغيرت تبعاً للأحوال السياسية، أحوال البلاد اقتصادياً وتعليمياً واجتماعياً، وكان ينعكس ذلك على الأداء المصرى، من الوزراء حتى الفقراء، ومن سادة المجتمع فى طبقاته الراقية حتى أدنى درجات السلم الاجتماعى.

وفشا فى المجتمع نتيجة لسياسات شتى وأساليب خاصة، أدواء تنال من البنيان الاجتماعى المصرى، مثل الرشوة والفساد السياسى «تزوير الانتخابات» شراء الأصوات، واستغلال الشعب: المتاجرة بأقواته، أغنياء الحرب، وظهرت تجمعات اللصوص والنشالين، والعتوات، وظهر الأدعياء فى الفن والأدب والسياسية والاقتصاد، وتوارى الأصيل، وبرز الدخيل الوافد، حتى أصبح الأمر يدعو إلى الثورة، فعصر من يتصدى لها؟ والفساد من ينبرى له؟ والأمراض الاجتماعية، التى نشأت نتيجة للسياسات المتصارعة، تحتاج إلى مبضع جراح، ينفى عنها الخبث، ويعيدها سيرتها الأولى.

وشعر محمود بيرم التونسى، يعبر عن الثورة السياسية، والنقد السياسى، ويدعو فى غير هوادة إلى التغيير والتعديل، بعنف أحياناً فيجتاح ما أمامه وبلين وإن كان فى لينه، يظل معبراً عن روح وطنه، وهموم شعبه، وخلجات

أمته، فهو يرنو إلى أن تنهض شعوب الأمة العربية من غفوتها، وتدرك خطورة ما حاق بها.

ولكن الشعوب كافة تأبى أن تتغير، وتذعن للضيم والخسف، وعجيب أن يكون هذا مصيرها، على حين أنها تمتلك روح الحضارة، ولكنها تفرط فيها، قانعة بما فيه، غافلة عن خطر يتهددها.

ويرسم بيرم صورة للواقع العربى، متمثلاً فى بعض أقطاره، واضعاً يده على الداء ومحدداً الدواء، ولكن الناس لا يدركون، ولا يستفيدون[1].

يا مصرى ونت اللى هامنى من دون الكل

هزيل ويحسبك الجاهل عيان بالسل

من دى الكيوف اللى تصبر على كتر الذل

ونمت والعالم فايق قوم بص وطل

شوف الشعوب وانفض ودوب وارجع إنسان

* * *

واللى آلمنى. وبكانى أنت يا شامى

عالأكل نازل طول عمرك بارد حامى

وقلت لى لما نهيتك مصرى حرامى

لحد ما الجزار خلا جرحك دامى

والله الخروف سايب معلوف، ما يفوته جعان

* * *

(١) الأعمال الكاملة عدد ٤١ ص ١٣، ١٤، ١٥.

والمغـــربى المسلم راخـــر أبو زر فـــاشـــوك

لما انتـــقـــدته فـــزع قـــال لى يلعن بو أبوك

وأنا اللى قـصدى أشـوف قـيده يصبح مـفكوك

لقـيـتـه فـرحـان بـه راضى طيب مـبـروك

خليك فـقـيـر دق البنديرو كل التـعـبـان

* * *

روح العـراق راخـر قـول لـه كـيف الأحـوال

لأمـتـى نفـضـل يا أخـينا بحـزام وعـقـال

مـا تعـرف الجـاز يستـعـمل غـيـر للمـشـعـال

الطـم بقى، وقـول ويايه الجـاز أمـوال

وأوعى المداس، يفلت تحـتـاس وتقـولى آمـان

* * *

يا شـرق فيـك جـو منـور.. والفكر ضلام

وفيـك حـرارة يـا خسـاره.. وبرود أجسام

فيك سبعـميت مليـون زلمة.. لكـن أغنام

لا بالمسيح عـرفـوا مـقـامـهم.. ولا بالإسـلام

هـى الشمـوس بتخـلى الـروس.. كدا هو بدنجان

وبيرم يدرك إدراكاً لا مرية فيه، أن السياسة، هى من وراء الأزمات التى يتعرض لها بنو البشر، فالسياسة، تجعل المصلحة والمنفعة، فوق الخير العام،

والسياسة، هى التى تفرق بين الناس، وتجعل بعض الشعوب لقمة سائغة لشعوب أخرى.

فالسياسة، تزرع الشقاق بين الناس،وتحل الخصام، محل الوئام، وهى التى تدمر العامر، وتقيم الحروب، من أجل طمع مؤقت، أو نفع لا يدوم.

فلولا السياسة لعاش العالم قرير العين، ينعم بشىء من الهدوء والدعة.

الأرض فوق اللى ساكنيها تساع أضعاف

يعيشوا فى بحبحه لو يعرفوا الإنصاف

والناس أهى فى المحبة ما فى بينها خلاف

الإندوسية يعشها «الماجور» جوستاف

والإنجليزى بيلهط بنت «برلين» حاف

ونا فى حارتنا «سوزان» يومى تقولى: عواف

مين اللى خلا البشر متنوعين أصناف

إلا سياسى خبيث من ربنا ما يخاف

يشعلل النار بخطبه ولا تلغراف[١]

ولكى نحدد الدور الذى قام به شعر بيرم التونسى، فى السياسة الوطنية، فلابد من التركيز على المحاور التالية:

أولاً ـ الاحتلال:

ونعنى به الاحتلال بالمعنى العام، سواء أكان احتلالاً عسكرياً أم ثقافياً أم اجتماعياً، فالمحتل وإن اختلفت صوره وتنوعت أساليبه، يدور حول استغلال

(١) الأعمال الكاملة «٦» ص ٥ .

طاقات من يحتله، ليدعه من بعد جثة هامدة، ويعود هو إلى وطنه، بالأسلاب، والغنائم، والمكاسب، والنفوذ.

ففي مقامات بيرم مقامة عنوانها «المقامة الوطنية» يروى بيرم شعراً يقوله شيخ رشيدى لآخر صعيدى، حين علم أن مصر استقلت عن الإنجليز

قد قلتمو مصر استقلت

قلت قد قَلَّت بها البركات والأرزاق

ويعرض لموقف بعض المجاورين من قضية الوطنية، واختلاف الناس حول الإنجليز ما بين محب وقالٍ.

ويترجم بيرم فى شعره ذلك حين يقول:

الإنجليز عبط فعلاً،؟ ولا أنا اللى عبيط

فى الدنيا راضيين بعيشه كلها تلخبيط

دايرين بأسطول مالكها من محيط لمحيط

لكن جعانين يقيسوا الخبز بالقراريط

ويسلفوا المجرمين ويفرطوا تفريط

ويهبروا المحسنين، ويقرطوا تقريط

* * *

ناس بيقلولك أحياناً الإنجليزى بسيط

وناس يقولوا انتبه دا ابن حنت حويط

وحتى يستكمل تلك الصورة، يسجل فى مقاماته مدى نفوذ الإنجليز فى مصر وانخداع بعض السذج، بفتات الخدمات التى يلقونها.

ففى «المقامة السجقية» يعطى الضابط الإنجليزى كارتاً إلى مواطن ليقضى به حاجته، فيدرك مدى نفوذ ذلك الكارت، وكيف حل العقدة وكشف الغمة، فكتب إليه المواطن ساخراً من وطنه مصر، ومحرضاً الإنجليز عليه، وداعياً إلى تأييدهم.

زيدوا القيود قيوداً لا عدمتكو   واستشهدوا الله والتاريخ والأمما

فلن تروا راجماً يأسى لبطشكمو   يا أمة طرطرت من تيهها هرما

* * *

والله يبقي بريطانيا وعزتها   ولا يذل لها كارتاً ولا قلما

وهناك امتيازات للأجنبى على أرض مصر، تحرم على ابن البلد، وتتاح لمن ليس منها، لكل أجنبى له فى مصر مكانة، وينال من الحصانة، ما لا يحصل عليه مصرى، وتمتد يده إلى كل شيء، وتفتح أمامه الأبواب المغلقة، وتكشف له الحجب، ليحصد ويثرى من عرق المصريين.

فهذا يتاجر فى أقواتهم، وذاك يبيع لهم السموم، وآخر يتحكم فى مقدراتهم.

ويصور بيرم تلك الامتيازات، فى قصيدة، تحمل ذات الاسم «الامتيازات»:

الكل دولة ف توحيده   جات بلادنا البين

المبتليه بكوتاريللي   عرة الخواجات

اللطخ فيهم بهابلته   يكسب الملايين

والندل فيهم بسافلته   باع لنا الكوكايين

واللى فرش لامه وخالته   فرش في الدكاكين

الله لا يحمى، ولا يخلى   يغمة امتيازات

والمحتل يريد أن يأخذ كل خير مصر، ويستنزف مواردها، ولا يدع لها غير الفقر وشاحاً، والذل سلاحاً.

ولكن محمود بيرم التونسي ينادى «المصرى»، ويبصره ويبين له مواضع الزلل، وأنه لابد أن يكون صلباً قوياً، يجابه الخطر بعزم لا يفتر، وهمة لا تلين، فنحن نستهلك، وهو يبيع ويكنز، والمستعمر يستغل، والمصرى يستذل، ولذا فلابد من السيطرة على المواد الخام المصرية، حتى تحفظ مصر استقلالها وحريتها[1]..

يا مصرى ليه ترخى دراعك والكون ساعك

ونيل جميل حلو بتاعك يشفى اللهاليب

* *

وأختك أنت اللى سوارها وكل شوارها

من عنده هو ومشطرها فى ملو الدواليب

* *

هناك يقابلوك فى فرنسا بذوق وموانسه

لكن جيبك، ولا تنسى تحت التشطيب

* *

ما تحط نفسك فى العالى وتتباع غالى

وتتف لى عللى فى بالى من غير تعييب

* *

وتقوله كرماً لضيوفنا لكن صوفنا

ما يتنفش إلا بكيفنا وبيد حبيب

(١) المجموعة الكاملة «٧» ص ٦، ٧، ٨.

والاحتلال له فى كل مكان عين، وفى كل موقع أثر، فرجاله يجوسون خلال الديار، ومصالحه لا تعد، ومخازنه تشهد على طمعه ونيته، وله مدارسه وأديرته.

وبيرم يتعجب من كثرة الدول المحتلة، ومالها على أرض مصر، فيقول:

سبع دول فى البلد رافعين بنادرهم

ده له على أرضها مخزن وده له دير

وتخرج من صدره آهه تشق نياط قلبه، وتعرب عن أسف دفين، وجرح عميق، حين يتحدث عن الاستعمار، وكيف أثر فى البلاد والعباد، وطمس معالم المدنية والدين، وعاث فى الأرض فساداً.

وبيرم يطلقها زفرات نيرانية، تشبه الطلقات، مصوبة إلى كل مصرى وعربى ومسلم، يكنى ويصرح، ويجمل ويشرح، ويؤلم ويجرح، وينقد وينصح.

فقد كتب تحت عنوان «الاستعمار» تلك الزفرة التى تخرج من مصدور:

الأوله آه، والتانية آه، والتالتة آه

الأوله.. شطبت تونس من الإسلام.. وجزاير طواها البين

والتانية.. تحكم بلاد الهند والأهرام بآشاير وغمزة عين

والتالتة.. حطت على حكم العراق والشام بذخاير وطيارتين

* * *

الأوله.. لما كل المسلمين صارت خدم وعبيد

والتانية.. حطوا بناتهم قشلاقات فارت بنار وحديد

والتالتة.. أسعارنا فى سوق الغنم بارت نهار العيد

* * *

الأوله.. أمـــه خـــايبـــه والتـــاريخ مـــعلوم
والتـانيـة. .جـات ضـاربه صـايبـه من بـلاد الروم
والتـالتــه قـول جـاتنا نـايبـه والكلام مـفـهـوم
الأوله آه.. والتانيه آه.. والتالته آه..

ثانياً ـ الملك:

لمحمود بيرم التونسى، شعر كثير فى الملك فؤاد رحمه الله، وكذلك فى ابنه فاروق.

وربما كان شعره فى فؤاد، من أقوى شعره السياسى، وأشده جرأة، ولا تزال قصائده، تروى وتحفظ، وتثير حتى الآن.

ولربما يرجع ذلك إلى الموضوع ذاته «تناول العرض»، ثم لأنه يتعلق بشخصية ذات شأن وسلطان وجبروت، والناس أعداء من يملك، ولجرأة الزجل وخطورته، ولما يتمتع به بيرم من مقدرة على توظيف الرمز والإيحاء، حين يكون التلميح، أبلغ من التصريح، والتقحم، حين يتطلب الموقف، كشف العورات، وإظهار السوءات.

وإن كنا لا نجاريه فى قذف العرض. والتشهير، فذلك ليس بفن راق، ولا بنقد يرتفع عن الأغراض والمساومات.

وبيرم التونسى يرى أن الملك فؤاد صنيعة الإنجليز، وأنه جىء به على حين غفلة من الدهر، وأجلسه سادته الإنجليز، على عرش مصر ملكاً متوجاً، فلابد أن يذل ويخضع، ويسمع ويطيع، ويغدو لعبة وأضحوكة، ومهدوا له فى الغى على أن يذل المصريين، فكانت ولايته نكبة، واختياره صدمة.

وتحت عنوان «مجرم ودون» يقول بيرم:

ولما عـــــدمنا بمصـــــر الملوك جـابوك الإنجليـز يا فـؤاد قعـدوك
تمثل على الشـــعب دور الملوك وفين يلقوا مجـرم نظيـرك، ودون
وخلوك تخـــالط بنـات البـــلاد على شـرط تقطـع رقـاب العبـاد
وتنسى زمـان وقـفـتك يا فـؤاد على البنك تشحت شوية زيتون
بـذلنا ولســـه بنبـــذل نفـــوس وقلنا عـسى الله، يزول الكابوس
ما شفنا إلا عـرشك يا تيس التيوس لا مصـر استـقلت، ولا يحـزنون

وكانت نقطة الارتكاز عند بيرم، في هجومه العنيف على الملك فؤاد، أنه يسرف على نفسه في اللذة، ويتخذ من القصر وكراً وحانة، حتى ما رزقه الله به لم يسلم من وبال نزواته، فأتى قبل أوانه.

ولعل قصيدته «البامية السلطاني» تعبر عن ذلك حيث يقول:

البـاميه في البسـتان تهز القـرون وجنبـهـا القـرع الملوكى اللطيف
والـديـدبـان دايـر يـلـم الـزبـون صـهين، وقـدم وامتثل يا خـفـيف
نـزل يلعلط تحت برج القـــمـــر ربك يبـارك لك في عـمـر الغـلام
يا خـــســـاره بس الشـــهـــر كـــان مش تمام

ويكرر الصورة في قصيدة أخرى، ليس فيها من جديد غير إبراز بؤس الشعب المصري، وليس في مقدوره أن يتحمل ذلك الدنس، أو يسكت على هذا المنكر، أو يلحس دي التفة، على حد قول بيرم.

اســـمع حـكاية بعـــدها هأهأ زهـر الملوك في المـولـد أهو طأطأ
مـالناش قـرون كنا نقـول مـأمـأ ونـاكل البـــرســـيم بالقـــفـــه

* * *

«فاروق» فارقنا أمال بلا نيله ... دي مصر مش عايزاها رذيله

دي عيشه بالقوة وبالتيله ... ومين يبقى يلحس دي التفه

* * *

ولعل أعنف ما وجهه إلى الملك ـ وإن كان فى ذات الموضوع ـ قصيدته ـ بالقرع السلطانى ففيها ألفاظ مكشوفة، وجمل سافرة، ومعايير متبرجة متقحمة، ونكتفى منها بما يدل:

البنت من زمان تتمخطر ... والغفلة زارعه في الديوان قرع اخضر

الوزة من قبل الفرح مدبوحه ... والعطفة من قبل النظام مفتوحه

يا راكب الفيتون وقلبك حامى ... حود على القبة وسوق قدامى

تلقى العروسه شبه محمل شامى ... وأبوها يشبه فى الشوارب عنتر

دا ياما مزع كل بدله وبدله ... وياما شمع بالقطان والفتله

ولما جه الأمر الكريم بالدخله ... قلنا اسكتوا خلو البنات تتستر

مرمر زمانى يا زمانى مرمر

ومثل هذا القول لا يمكن أن يقال ـ فى زعمنا ـ إلا إذا كان وراءه من يدفع به، ويحرض عليه، من أعداء فؤاد، أو نساء الأسرة المالكة، الذين لديهم إحاطة ببواطن الأمور، فمن وراء ذلك، مقاصد سياسية، وغير سياسية.

والشاعر الشعبى ابن البلد، يحمل له كل شيء يذكره دلالة، فالقرع له دلالة إيحائية تفوق دلالته العامة، وكذلك «الباميا».

وإذا كان أمير الشعراء قد استقبل توت عنخ أمون بقوله ملمحاً بذلك للملك فؤاد:

زمــان الفــرد يا فــرعــونى ولى وداالـت دولة المتــــجـــبـــرينا

فإن بيرم يوظف خطابه لملك مصر القديم، ناقداً مصر الراهنة وملكها، فى أداء جيد، وتصور أخاذ.

فى مــصـــر كنت الملك لك جـيش ولك حــامـيــه

فى دوله غـيــر دولتك مـا تـتـعــمل مــومــيـا

وأمـــه غـــيـــر أمــتك مـــا تـزرع البـــامـــيـــا

ولما خـــشـــوا عليك المقـــبــــره يلاقـــوك

نـايم مــــفـــــتح ولكن فى بلد عــــامـــيـــــه

ولقد نفى بسبب هجومه مرتين، وعاد سرّاً إلى مصر، ومدح الملك فاروق وهاجمه، ثم اعتذر عن مديحه بعد الثورة، فى قصيدة زجليه حيا بها عيد الثورة، واستخدم اللازمة القديمة المعروفة «مرمر زمانى يا زمانى مرمر» ومستغلاً توافق عيد النحر مع عيد الثورة ليقول:

ياللي أقمتم في الحجاز أفراحكم أفراحنا هيه في الوطن أرواحكم

إبليس رجـمـتوه فى منى وارتحتم واللى رجـمناه الطاغـوت الأكبـر

مـــــرمـــــر زمـــــانى يـا زمـــــانى مـــــرمـــــر

يارب سـامـحنـى دا انت الغـافـر تفـرح إذا استغفـر وتاب الكافر

وقـفت أقـول يا متـقى للفـاجـر ويا خليـفـة الله لـشـيخ المنصـر

مـــــرمـــــر زمـــــانى يـا زمـــــانى مـــــرمـــــر

وكان قد كتب شعراً فيه اعتذار وندم ومديح للملك فاروق، ونشر فى جريدة الأهرام، تنفيذاً لخطة دبرها ثلاثة محمد محمود باشا رئيس الوزراء،

ومحمود فهمى النقراشى وزير الداخلية، وأحمد حسنين باشا رجل القصر.

كما أنه كتب عن الثورة وحياها، ولاسيما عن جمال عبدالناصر الذى منحه ـ الجنسية المصرية عام ١٩٥٤ .

وتحدث عن حادثة المنشية بالإسكندرية، وعن عدوان بورسعيد، وعن الوحدة بين مصر وسورية وعن السلام.

ثالثاً ـ الوزراء:

لبيرم شعر كثير فى الشخصيات العامة، كالوزراء ورجال الدولة، ويمكن أن نقسمهم إلى قسمين.

١ ـ من رضى عنهم من أمثال سعد زغلول باشا، وأحمد باشا ماهر، وعبد العزيز فهمى، والصوفانى، والمكباتى، وحمد الباسل.

٢ ـ من سخط عليهم مثل: عدلى باشا يكن، زيوار باشا، مصطفى النحاس باشا إلى غير ذلك، وسنحاول أن نعرض فقط نموذجاً من كل نوع.

فمن القسم الأول سعد زغلول: تلك الشخصية الفذة اتى التف حولها المصريون، ورأوا فيه رمزاً للخلاص، فقد تمثلت آمالهم فى سعد زغلول.

فعند حديثه عن الوفد، يستخدم المطلع الذى قاله المصريون للخديوى عباس «قولوا لعين الشمس ما تحماش». فهو يستهل قصيدته بذلك الاستهلال، الذى يعبر عن حبه وتوقيره لسعد ودوره.

اطلع نهار الجمعه فوق المنبر   وقول يعيش سعد الرئيس الأكبر

قولوا لعين الشمس ما تحماشى   إلا رئيس الوفد صابح ماشى

سمع طبول الحرب ما ستناشى   وقال وكيل البنت لازم يحضر

يا يوم مبارك يوم ما شفت بلادك   والأمة حولك كلها أولادك

والغيظ دخل قطع قلوب حسادك		لمـا علـى إيـدك بـلاد تتحـرر
أهلاً وسـهـلاً قلتـهـا من قلبى		لله فـي لله واللـى عـالـم ربـى
الدنيا تعرف وانت تعرفى حبى		واللى جـرى لي، والمنافق يظهـر

ويستقبل لجنة «ملنر» بعمل فنى، يتغنى فيه بسعد، ورجاله المصريين من بنى زغلول، ويصف أعداءه بأنهم «زعاليك» كما ينعت سعد زغلول «بالأمير زغلول» فى لحن يغنى على الربابة، ويشجى أبناء مصر، ويترنم به المترنمون طرباً ونشوة.

أصلى على المبعوث نبينا محمد المنتخب للخلق يوم الشفايع

ركبت بنى زغلول تزيح الأعادى خرجت لها الزعاليك طلايع

حاشت بنى زغلول كلاب البوادى ومين يحوش الكلب، والكلب جايع

قالت بنى الأحرار نحارب بسيفنا قال الأمير زغلول دى حرب الشرايع

فهو يحب سعداً، ويشايع المصريين فى ذلك، وتشعر من شعره بصدق وإيمان، وتدرك من وراء الألفاظ، مدى يقينه الوطنى.

فأما الشخصية التى من المغضوب عليهم، فهى شخصية «زيوار باشا» ومن المعروف أن أحمد باشا زيوار كان رئيساً لوزراء مصر، وكان يمتاز بالسمنة المفرطة، وقد جاء إلى الحكم لينقذ ما يمكن إنقاذه، وهو يتخذ من ثرائه وجاهه، وسائل حكمه، وليس لديه من عزم فى حرب أو سلم، وكان يهادن الإنجليز، ويحاول ما استطاع أن يكتب معاهدة يكبل فيها مصر، ولكن بيرم يندد به وبسياسته، ويهدد المستعمر بصحوة وطنية ورفض شعبى.

يقول بيرم راسما صورة ضاحكة، مؤلمة[1]:

سألت «زيوار» وزيور صنعته حاكم		يحكم ولاد العرب بالسحر والخاتم

---

(١) المجموعة الكاملة ٦ ص ٥١، ٥٢.

الملك لا يحـــارب ولا يخـــاصـم اللورد «جاك» بالأمانة يعلم أنه قولى

ياللي الخروف أكلتك واللغد متدلي رمي «الماتان» من يعينه والتفت قالي

بعـد المعــاهدة أقــولك على الســبب يا رذيل

قلت المعاهدة البديعة باينه يا مونشير بالحبر دول لغموطنا والله بشرة خير

الحبر يقعد وهي تنكتب باتير يقراها ولد الولد ويسب بالإيمان

فيها الجنود داخله أكثر من الجنود بزمان والطيارات الدخيلة لأمنا درمان

تطبق المادة ١٦ بـبـــــمب تقــــــيل

ارجع السير كين بويد سيد الجميع وأقول يجعل كلامنا عليك سخسع خفيف معقول

امسك معايا القلم أحسن أنا مسطول مخ اللي شاور عليك بالحبر دا مضلم

يوم المظاهرة الجدع بالدم متعلم أما اللى يهرب نهار الهول ويسلم

عــويل ومن يجــرى بعــده يبــقى زيه عــويل

رابعاً ـ محو الشخصية الوطنية وتقاليدها:

حرص الاستعمار، على محو الشخصية الوطنية، وطمس معالمها، وما لها من قيم وجذور، حتى يسهل أن تجتث وتستأصل، وتكون تبعيتها وهواها مع الدخيل الغربى، فتعادى كل أصيل شرقى.

وقد فطن بيرم التونسى إلى ذلك المزلق الخطر، ونبه مراراً إلى ما نحن مقدمين عليه، من مخاطر، وضياع.

وكثيراً ما تحدث بيرم عن تقليد الغرب، وأخذ قشرة المدنية، وترك فحوى الحضارة، فنحن لا نعرف غير ما يروق ويخاطب ويطلق للشهوات العنان، كما أننا نعيش فى أجيال، لا تقدس إلا المودة والجديد، وإن كان فيه الخطر الماحق.

ففى سخرية مرة، يرصد ما تم من تغيير فى مصر، من محو لشخصيتها، ووأد لتقاليدها، وينصح الزعماء الذين يتعارضون حول القضية المصرية، أن يدعوا القانون جانبا، والفقه الدولى، ويقولوا هذه الحقيقة للعالم الغربى، حتى يعطينا حقنا، فقد حقق مآربه، ورأى مكاسبه.

ياللي رايحين مجلس الأمن اسمعوني ... فضكم م الفقه والبحث القانونى

كلمتين حلوين قولوهم وافهموني ... يمكن الحكام يرقوا ويفهمونا..

فهموهم باللطافه وبالمحبه ... إن مصر الحلوه حته من أوروبا

من زمان تزحف، وتحبي حبه حبه ... لما فاقت عن فِينَّا وبرشلونه

* * *

الديانة قبل منكم ألغناها ... والشريعه عن نابليون مشيناها

والمصاحف في المتاحف حطيناها ... منها ذكرى، ومنها فرجه ومنها زينه

وانتهى عهد البراقع والملايا ... والنسا للركبتين ماشيين عرايا

أمي واختي وزوجتى أهم رايحين معايا ... عالبلاج والدنيا تتفرج علينا

زيكم في كل شيء يا اهل الحضاره ... زيكم بايتين على البوكر سهارَى

والحانات من كل نوع في كل حاره ... عيب عليكم بعد ده تستعمرونا

اتركونا ننتفع من خير بلادنا ... مش بلادكم واسمحوا نسبك حديدنا

مش حديدكم والسماد عايزين سمادنا ... مش سمادكم ياللى ناوين تدبحونا

والناس فى مصر، قد أصابهم جنون باريس، فهم يعضون على متابعتها بالنواجز، ويحملون أنفسهم حملاً على الاقتداء بها، والسير على نهجها، ويسجل بيرم فى ذكاء تلك الصورة:

«باريس» تقول قصروا الفساتين نقصرها

ترجع تقول طولوا ـ حالاً ـ نجرجرها

وف الشتا قوروا القمصان نقورها

وتقول باريس احلقوا الشنبات نحلقها

وتقول لنا الدقن مودة ـ دوغرى ـ نلزقها

وتقول استعملوا الشورتات.. نسبقها

وتقول كمان اقلعوا الطرابيش نكعورها

يارب تسلم باريس.. وتصوم وتصلى

وتكون مودتها سبح ولا طرح توللى

علشان ما تصبح سعاد، وام الهنا، ونيللى

غير ربنا ذو الجلال ما يشوفش ضوفراها

ولم يقتصر دور الذوبان ومحو الشخصية عند هذا الحد، بل إن الناس قد أقبلوا على سماع الأمر بالمعروف من غير أهله، فالعظة لا تقبل من شيخ، ولكن من متهالكة متبرجة، تخالف فعلاً قولها، وهذا ما جعل بيرم، يخاطب «الشيخ أبو العيون» وهو من كبار علماء الأزهر، ومن الذين كانوا يحاربون مظاهر الفجور، بقوله ـ متحدثاً عن مظاهر التغريب، والمحو.

يا أبو العيون ياللى أنا ـ وأنت ـ خلاص فلست

والناس قالولى وقالولك يا عجوز ـ هلوست

راح الزمان اللي بيقولوا المواعظ فيه — على المنابر، وقامت توعظ الأرتست

أرتست تكشف على المسرح بدن بنور — وتقول آيات في الهدى والمعرفه والنور

ينجح كلامها وترفع للسما الجمهور	تعال نهرب ونستخفى في قعر الدست
شهر الصيام والقيام أحيوه بمزيكه	والنشنى في الفجر بيصور لنا سيكه
زي اللي حاصل في أوروبا وأمريكا	في كل معبد تشوف جنب القسس بيانست
حي الحسين النهارده حي لاتيني	وفيه تصلى كاميليا وزوزو وكويني
والله أكبر على المادنه تناديني	وأنا في شيش معاهم للصبح طلمست
الفن قالوا روايه تكشف الظلمات	والذي يشرف وغنوة تفتح السماوات
كدا قالوا لنا الأئمة الأربعه البهوات	سالم ويوسف وأنور والواد الريالست

من أجل ذلك، أصبح الواعظ التقليدى منبوذاً، وبغيضا، ينفض الناس من حوله، ولا يسمعون لقوله، لما يناله من سخرية ونفور، يقول بيرم عارضاً وناقداً:

سكتت على المنكر قس ومشايخ	واللي بيوعظ زى حالي دايخ
واحده قالت لي والنبى إنك بايخ	والثانيه قالت يبتليك برزيه
حتى اللغة تنكر لها الناس وتخلصوا	منها ورأوا حضارتهم في لغة أوروبيه

فإذا ما تكلم أحدهم بلسانه العربى، فهو غير مبين، ولا يحسن مخارج حروفه، كأنه يتأبى على لغته، ويحتقر أهلها.

وقد صور بيرم كلام فتاة من هذا النوع فى قصيدة «ضبة معووجه».

قالت لى فى أتر تنتا ركبونا العسر

«معناها فى قطر طنطا ركوبنا العصر»

اتعتل الأتر ووسلنا محطة مسر

«اتعطل القطر ووصلنا محطة مصر»

بالزبت قرب العشا واتسور العتله

«بالضبط قرب العشا، واتصور العطلة»

حادث تسادم دحاياه أربعة اتلى

«حادث تصادم ضحاياه أربعة قتلى»

قلت لها بتصلى؟ قالت لى.. السلا.. ها ها

زمان ونا سغيره سليت ونسياها

وكنت حافذة لحد الشمس ودحاها

واللى يصلى النهارده يعملوه مثله

يا طنطاوية يا قنية البط والكتاكيت

لا فى الفرير كنت داخلية، ولا الجيزويت

بتقلدى ليه سكرتيرة «ميشيل كرابيت»

يا للى على كل أكله تجرشى بصله

خامساً ـ نقد بعض مظاهر سياسية فى المجتمع:

نشأ عن السياسة سلوك شعبى، لم يسترح له بيرم، ورآه آفة تنذر بالويل والثبور، مثل الاعتماد على الحكومة فى كل شيء، وعشق الوظيفة، والرشوة، والتحكم فى مصالح الناس، وإذلال المواطن، والإهمال المتعمد، والسرقة المقننة، والنفاق المريب، والتضييق على الممتازين، وقتل المواهب، ووأد الطموح، وإرهاق العامل والفلاح، والطبقات الكادحة، وهى التى تشقى وتمنح وتحرم وتذلح، فمن مثل بيرم، الذى جأر قائلاً:

ماهيش سياسه ولا عداله   الأمه نصها شغاله

ونصها التانى عاله   يتبط.. ويقول رمونى

فإنه يسره أن يدفع الضرائب، على أن تذهب إلى ما يفيد، وتغدو مشاريع ذات جدوى.

يســــــــرنـى ويـهـنـيـنـى	ادفع ضـــرايب على عــيني
أدفع ألـوفى ومـــــلايينى	لكن تعـالوا حـاسبـونى
أكـون سـعـيـد وأكـون شـافع	لو تنصـــرف على شىء نافع
مـثـلاً مـصـانع ومـدافع	ولا على القـصـر العـينى

وكيف تنصلح السياسة، وتصلح أحوال الناس، والسياسى محتال، يراهن فى كل سباق ويغير جلده، وليس له من مبدأ، إلا النفع الذاتى، ولا من غاية غير الوجاهة، والحصانة.

فهذه صورة السياسى، كما رسمها بيرم، ولك أن تتخيل ما يعود على الوطن إذا تمكن هذا من مقدراته.

عـمل مـحـامي مـانجـحش	عـمل صـحـافي مـا فلحش
طبع كـتـاب مـا اتوزعش	وف مصر كام تكسب يا كتاب

* * *

الحـــــزب يافطه وإداره	وشـلـه من أهـل الحـــاره
ويـيـجى يوم تبـقى وزاره	ويافطه حـمـره عـا الأبواب

* * *

ويا الحكومـة يا مـعـارضـه	يا نبقى من الشركات أعضاء
بـأيـهـا حـالـه نـرضـى	وبأي شيء يـرضى النصـاب

ونواب الشعب، لا يمثلون إلا طمعهم ومآربهم، ويتخذون من المجلس

رداء ليستولوا على كل شيء، وقد وجه بيرم جزءاً كبيراً من شعره، للنواب فى البرلمان، وفضحهم، وحاول أن يحرك الوعى السياسى لدى الجماهير، ولكن هيهات، ففى قصيدته «البرلمان اللى فات» يعدد سوءات النواب، واتخاذهم البرلمان، ذريعة لمآرب.

في البرلمان اللي فات عدينا كام سمسار — السمسره صنعه أصلي والنيابه ستار

سمسار معاه الحصانه والحصانه جدار — يستر جرايم تدخل مرتكبها النار

سمسار في جيبه قضايا الناس في أجنده — عن عمده ينشال وغيره يتعمل عمده

ومهندس الرى يترحل لأوغنده — وأذن تصدير يصدر ألف طن خضار

ولذلك فهو يحاول مراراً إيقاظ الوعى لدى صاحب الصوت، حتى يحسن الاختيار، ومن النماذج التى نختارها لبيرم، موال صغير اسمه «أوع إللى مضى ينعاد» يقول:

يوم الهياج والعواصف يظهر الصياد

يصطاد وجاهه وهيبه ومنظره وإيراد

ويقول اسمه ربيع تانى وهو جماد

من قبل ما التذكرة تنحط فى الصندوق

اقلب وعاير، واوعى اللى جرى ينعاد

وفى لقطة أخرى، مثيرة وذات مغزى، يذكر كيف أن النواب، يخافون من الوزراء ويتذلفون لهم، رغباً ورهباً، والنائب لا يحضر إلا لماما، ولكنه يغيب ولا يمثل إلا مصالحه، يقول تحت عنوان «نايب حارتنا»

فى البرلمان اللى فات اللى امتلا محاسيب

كـــان يجـــرى قـــدام عنينا كل أمـــر عـــجـــيب

فـيـــه لما كـان الوزير يشـخط مـا يلقى مـجـيب

واحنـا اللى يـامــــا هتــــفنا لهـم وصــــوتـنا

نايب حـارتـنا فى يوم يحـضـر، وعـشـرة يغـيب

وهكذا يصور بيرم فى شعره، الحياة السياسية والوطنية، مبيناً ما فيها من إيجابيات وسلبيات، ونستطيع أن ندرك مدى الصدق فى التصوير، والانفعال الفنى فى الرسم الأدبى، إذ لا تزال بعض تلك الصور ماثلة أمامنا مشاهدة مقيمة.

وهى تحتاج إلى شاعر مرهف، يرصد حركة الحياة السياسية، ويسبر أغوارها، ويكون أمينا صادقاً، مثل ما قام به محمود بيرم التونسى، الذى سيظل شعره فى خلود، لا جمود، لأنه تعبير فنى، يفيض عذوبة وسلاسة، وفطنة وكياسة، وحذقاً وسياسة.

والفنان الحر، لا ترضى عنه الناس قاطبة، لأنه لا ينافق، فإذا رصد عيبا وأظهره، تألب عليه أنصاره وأعوانه، وهكذا عاش بيرم ما بين سخط ورضا، وعتب وعجب، وقبول ورفض، وخلصاء وأعداء.

وقد وطن نفسه على ذلك، وفهم دوره، ودور أدبه، فأرضى رسالته، وأدى أمانته، وإن غضب الغاضبون، وكره فنه الكارهون يقول:

إن كـنـت تـرضـي المـزارع ... يغـضـب السـمـسـار

وإذا رضـيـت الكـيـمـاوي ... يـزعـل الـنـجـار

وإذا مـسـكـت الحـرامـي ... تـزعـل الـفـجـار

وإذا تـركـت الحـرامـي ... يـزعـلـوا الأبـرار

وانـت الـلـي تـسـهـر ... وتـشـبـع أمـتـك تـشـخـيـر

وأكـــتـــر الناس وقـــايل لـك إله الـناس

«لا يشكرون» حـتى لو حَـدَّك عـملتـه مـداس

«لا يعلمـــون» اللى يخـــدمـــهم من الهـــلاس

خليك مع الله تلاقى الصـــالحـــين وياك

الصـــالحـــين لو يقلوا فى المهـــمـــة كـــتـــيـــر

■ ■ ■

بيرم نائباً عن الشعب

بقلم: إسماعيل عقاب

نبت بيرم التونسى، كفنان، فى ظرف تاريخى، كانت فيه البلاد تعانى حكما ملكيا قامت عليه أسرة فاسدة، تدعمها وتساندها قوات الاحتلال الإنجليزى، مع ما تمارسه هذه القوات، من بطش وقهر، وابتزاز للشعب المصرى.

معنى هذا أن الشعور القومى، كان مشحوناً، بالسخط والرفض، لهذا الواقع، مشدودة تلك الجماهير، إلى مواقع التمرد والنضال والثورة، فى محاولة للتخلص من هذا الواقع.

وكان حتميّاً أن يظهر من بين طوائف الشعب، من يصيغ هذا الشعور وينميه فى شكل فنى، دافعاً بالجموع، إلى بؤرة الأحداث.. وإذا كانت السياسة قد قدمت.. رموزها الذين حملوا قضية الوطن على كاهلهم، فإن الفن أيضاً قدم رموزه، ومن هذه الرموز **«محمود بيرم التونسى»**.

وإذا كان الإبداع ـ كما سبق أن ذكرنا ـ قد عبر عن الأحداث فى النصف الثانى من هذا القرن، فإن الإبداع فى النصف الأول، منه صانع للأحداث، صائغ للشعور القومى، ومعبئ له فى اتجاه الأحداث.

ويتفجر هذا الشعور، ليسيل على الشارع المصرى، فى صورة مظاهرات، وإضرابات، وتصادمات، ومقاومة لقوات الاحتلال الإنجليزى، وتتنامَى الأحداث، فتتشكل اللجان وتبرم المعاهدات، وتظل الأحداث فى تطور إيجابى إلى الحدث الأكبر، وهو الجلاء التام، والاستقلال.

من هنا يمكن القول، بأن الإبداع فى هذه المرحلة، كان صانعاً للأحداث، ومعبراً ومجسداً لها فى ذات الوقت، وهنا تكمن عظمة ومكانة هذا الإبداع.

وإذا ما استعرضنا تراث بيرم التونسى فى مجال الزجل، نلحظ أن بيرم قد رصد بوعى وحس صادق، الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى، لهده المرحلة.

وبدأ بيرم التونسى، كأنه نائب لهذا الشعب، فهو تارة يسلط سهامه إلى القصر والسفارة الإنجليزية، وتارة يعمل بمشرطه لكى يزيل الأورام، التى تسرى فى جسد هذا الشعب، فهو مهاجم، ومنازل عنيد، مع أعداء الشعب، وهو المحرض والمستنفر للجماهير، على التمرد والثورة.

وكان المستهدف الأول لبيرم، هو قوات الاحتلال الإنجليزى، الذى ظل يكشف قهرهم للشعب، وابتزازهم لخيراته، يقول بيرم:

جالنا ضيف ساقع وبارد واين جزمه

نام ومزع فى القماش والوقت أزمه

طقة الضيف فى الفطور ميت ألف بيضه

غير متين طور كل طور معلوف وموضه

ويظل بيرم يترصد هذا الموقع، فحينما أرسلت إنجلترا لجنة ملنر لتهدئة الأوضاع، بعد ازدياد حدة الثورة والنضال، نرى بيرم يهاجم هذه اللجنة، وكذلك تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ الذى رفضه الشعب، يقول بيرم:

الأوله آه والثانيه آه والثالثه آه

الأوله بالبنادق سكتوا الثوار

والتانيه جه اللورد ملنر يربط الأحرار

والتالته تصريح فى فبراير وأصله هزار

وحينما تنازلت إنجلترا لإيطاليا عن واحة جغبوب المصرية، يرسل بيرم من منفاه فى فرنسا هذا الزجل:

يا اللي الأوامـر في إيديكم	سـلام عليكم
مشتاق وبيسأل عليكم..	راجل محسوب
راخر إلهي سبحانه	ما أعظم شانه
يخلى مثلاً «روفيانو»	يلطش جغبوب
ويخلى دوكهى أبو ضب عريض	يلهف تعويض
وخش تاني معاه تفويض	رسمي ومكتوب
أما اللي ساقها ورادع الكل	الواد الفل
سقى التخاين كاس الذل	أهو دا المشروب
وآدي اللي حاكم بالقوة	أما أبو كسوة
شيخ خدامين حتى ما يسوى	فردة مركوب

ويتناول هنا، كل أطراف المؤامرة:

ويرمز للإيطالية بروفيانو، وأبو ضب عريض للإنجليز، أما الواد الفل، فهو المندوب السامى البريطاني جورج لويد، وأبو كسوة، يقصد به رئيس الوزراء أحمد زيوار، وها هو ينقل القضية إلى مجلس الأمن ويقول:

يا مجلس الأمن جينا	وحقنا في إيدينا
قضية ما هش عسيره	مش عايزة تمحيك وحيره
إنجلترا في جزيره	إيش جابها تحكم وادينا

وننتقل إلى الموقع الثانى، الذى استهدفه بيرم فى أزجاله وهو القصر، ولعل جام غضب بيرم وسخطه، قد انصب على الأسرة الحاكمة، والتى كانت سبباً فيما استشرى فى البلاد، من قهر وفساد، فها هو يهاجم الملك أحمد فؤاد الأول.

جابوك الإنجليز يا فؤاد قعدوك   تمثل على العرش دور الملوك

وخلوك تبهدل في أمة أبوك   وفين يلقو زيك ممثل ودون

ووصل زجله إلى حد التجريح، والتعريض بالأسرة الحاكمة، فى زجله المشهور بالبامية الملوكى والقرع السطانى فيقول:

البامية في البستان تهز القرون   وجنبها القرع الملوكى اللطيف

والديدبان داير يلم الزبون   صهين وقدم وامتثل يا خفيف

إلى أن يقول:

يا راكب الفيتون وقلبك حامي   اسبق على القبة وروح قدامى

تلقى العروسة شبه محمل شامى   وأبوها يشبه في الشوارب عنتر

تلك القصيدة، التى كانت سبب نفيه.

أما الموقع الثالث، الذى لم يسم من هجوم بيرم، والذى يتشكل به مثلث الحكم فى البلاد، فهو البرلمان، ولم يكن البرلمان، إلا مائدة للصفقات والمكاسب الشخصية، وانصراف نوابه عن مصالح الشعب، وها هو بيرم يعرى ما يدور تحت قبة البرلمان، خالعاً أقنعة أعضائه.

البستاع ده... البرلمان   أصل الخناقة والمجازر

من كراسيه للقبب معمول عياقة للأكابر

ويخاطب زوجته هازئاً بالبرلمان

وحياة غلاوتك عليَّ لاشترى كرسى
وادخل مزاد الكراسى وزى ما ترسى
ويومها هاعرف أنا آكل على ضرسى

ويتهم نواب البرلمان بالجهل، حينما تعثر صدور قانون حماية الملكية الأدبية والفنية، فيقول:

لو كان فى نوابنا نائب يفهم الأوبريت
أو حتى ينظم على تربة أبوه كام بيت
ما كنش يصبح قانون الفكر والتفكير
مدشوت لغياة ما يتفرق ورق تواليت

ولم تسلم منه الأحزاب، التى شاع فيها الفتنة والوقيعة، ومهادنة القصر، بحثاً عن المصالح الشخصية:

ويا الحكومة يا معارضة ونبقى في الشركات أعضاء
بأى حال راح نرضى وأى شيء يرضى النصاب

ما سبق كان إطلالة، على هذا النائب الشجاع، الذى لم يهدأ لحظة فى مهاجمة القائمين على حكم البلاد، من القصر لقوات الاحتلال، وانتهاء بأعضاء البرلمان والأحزاب.

ولم يتوقف بيرم عند هذا الحد، بل كشف الواقع المأساوى، الذى وصل إليه حال الجماهير، كما كشف الممارسات التى انتهجها الإنجليز، وفى ذات الوقت، كان يستحث الجماهير، على العمل والكد من جهة، ومن جهة أخرى مناهضة أسباب الفساد بالبلاد.

وكلنا يذكر زجله «المجلس البلدى».

أما عن مظاهر الفساد، التى تفشت، نتيجة لما تميز به الأجانب من امتيازات وحصانة، فراجت تجارة المخدرات، والرشوة، وظهرت بيوت الدعارة والمتاجرة بالأعراض، ويقول فيهم بيرم.

اللطخ فيهم بهبالته يهبش الملايين
والندل فيهم بسفالته باع لنا الكوكايين

وها هو يحاول أن يرتق الثوب، مما لحق به، ويستثير لهمم، ويشحذ العقول، ويستنهض العزائم.

فيقول بيرم:

شدو اللبان بزيادة كلام وأمشوا لقدام
الساعد اللي بنى الأهرام هواه موجود
يخلق بلال الأنتيكا ميت فابريكا
ويبيع لأمة أمريكا وأمة فرى جود
وحق من انبته زينه وفتله متينه
لننسجو منه كاكينا والباقى بارود

ويقول:

يا مصرى ليه ترخى دراعك والكون ساعك
والنيل جميل حلو بتاعك يطفي اللهاليب
وتحط نفسك في العالى تتباع غالي

وتتـــــفلـى ع اللي ف بـالـي　　من غـــيـــر مـــا تعـــيـب

وتقــولـه كــرمـاء لـضــيــوفنا　　لـكــن صـــــــــوفـنــا

مــــا يتـنتـــفـش إلا بكـيـــفنا　　وبـيـــــــد حـــــبــــيـب

وإذا كـان بيرم التونسى قد لعب دور نائب الشعب المطالب بحقوقه، فلم يأت هذا الدور من فراغ، فقد تحسس قضايا الشعب، واستشف نبضه بصدق ووعى وجسد الواقع المصرى بكل معطياته، كما جسد حال الشعب بكل طاقاته، وها نحن نستعرض نماذج من أزجاله، عن تلك الطوائف، التى حمل قضيتها.

عن العامل يقول:

ليـــه أمـــشي حـــفــيـــان　　وانا منبت مـــراكـــيـــبكم

لـيـــــه بيــــتي خـــربان　　وأنـا نجـــار دواليــــبكـم

ليـــــه فـــرشى عـــريان　　وانـا منجـــــد مــــراتـبكـم

وعن الفلاح يقول:

لـيـــــه تهـــــدمــــونى　　وأنـا لـعــــــــزكم بـانـي

أنـا اللي فــوق جـــســمكم　　قـطـنـي وكـــــتــــــانـى

وحتى طبقة الباعة الجائلين، قد اهتز بيرم لمعاناتهم، فيقول:

أربع عــســاكــر جــبــابره　　يـفــــتــــحــوا بـرلـين

ســاحـبين بتــاعــة حـــلاوة　　جــــايـه من شــــربـين

شـايله على كـتـفـهـا عـيل　　عـــنــيــــــه وارمــين

إشــمــعنى مليـون حـــرامى　　فـي الـبـلـد ســـــارحـين

وظلت مسيرة بيرم التونسى، متوهجة ومعبرة عن كل الأحداث، التى جاءت فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين، ويبارك ثورة ٢٣ يوليو وقائدها، ويتغنى بصدور القوانين الاشتراكية، موجها للاقتداء باشتراكية الإسلام فيقول:

سيدنا عثمان كانش عنده رتبة بيه

حتى الخليفه عمر كان يشتغل بإيديه

ولا إمامنا على كان عنده ألف جنيه

ولا أبو بكر عنده ستلاف فدان

وعبر عن فرحة الشعب، بقيام الجمهورية، وتأميم قناة اسويس، ووقف فى صفوف المدافعين عن مصر، ضد الاعتداء الثلاثى فى عام ٥٦ يقول:

إهانة إنجلترا ما بعدها إهانه

يا مجرمين ياللى جيتونا على خوانه

وظل محمود بيرم التونسى، يعطى بوعى وصدق، فنا استشعرت الجماهير جماله وصدقه، ورددته وظلت تردده، إلى وقتنا هذا.

■ ■ ■

بيرم فى الإسكندرية
والإسكندرية فى بيرم

بقلم: د/ محمد زكريا عنانى

نود أن ننوه فى البداية أن بيرم التونسى، وعلى الرغم من كل ما كُتب عنه، من مؤلفات، ورسائل علمية، وبحوث متنوعة، لا يزال مَعِينا لا ينضب للعديد من الدراسات.

فإنه بتنوع الفنون التى تناولها والموضوعات التى عالجها، والبيئات التى تقلب فيها، يمثل ظاهرة هامة، من ظواهر إبداعنا الحديث، يمكن من خلالها أن تنقسم صورة العصر بكل ما حفل به من أحداث سياسية، وتحولات اجتماعية، واقتصادية، وفكرية، وأدبية.

وهناك فى حياة بيرم وفى إنتاجه الفنى، تلك المرحلة الإسكندرية المبكرة، التى لا نسعى للتأريخ لتفصيلاتها، بقدر ما نحاول التعرف على أصدائها.

وإذا كانت مرحلة النشأة، عادة ما تكون ذات أثر عميق، فى إنتاج الأديب، كل أديب، فإنها بالنسبة لبيرم التونسى، تتحول إلى قطب الرحى، وبؤرة الإشعاع، وقلب الرؤَى، ومسارات الحياة.

والمرحلة التى نحن بإزائها، تتحدد من تاريخ مولده سنة ١٨٩٣ مع اختلافات طفيفة فى اليوم والشهر، فبيرم فى «مذكراتى والديوان الأول» ينص على أنه ولد فى ٢٣ مارس سنة ١٨٩٣ بينما يدهب كثيرون، منهم ميلاد واصف فى: «بيرم رائد الزجل»، وعبدالعليم القبانى فى «محمود بيرم

التونسى» وكمال سعد: فى «صفحات ضائعة من حياة بيرم التونسى» على أنه ولد فى ٤ مارس.

أما أحمد يوسف فى: «فنان الشعب محمود بيرم التونسى» ود. يسرى العزب فى «أزجال بيرم التونسى»، فيذكران أنه ولد فى ٤ مايو، ونؤثر الأخذ برواية بيرم نفسه، فى مذكراته التى فرغ منها، قبيل وفاته ببضعة أيام.

وهذا التحديد الزمانى يواكبه تحديد مكانى، لا خلاف عليه، فقد ذكر هو عن نفسه، أنه ولد بحى الأنفوشى بشرع البورينى بالسيالة «والذى يعرف منطقة بحرى جيداً، لا يرى معنى لقول د. محمد صالح الجابرى فى كتابه الضخم «١٣٧٠ صفحة» عن «محمود بيرم التونسى فى المنفى».

أن السيالة ليست الحى الذى ولد فيه الشاعر، وإنما هى منطقة من مناطق إسكندرية، تشمل مجموعة من الأحياء، يعد حى الأنفوشى واحداً منها، ويلاحظ أن ولادة بيرم سجلت فى حى الأزاريطة، على الرغم من أنه ولد فى الأنفوشى.

والنقلة التالية لأسرة بيرم، التى يتردد أنها تعود لأصول تركية، إذ أن أولها محمد بيرم الأول، جاء متطوعاً ضمن حملة سنان باشا، لإعادة ضم تونس إلى الدولة العثمانية، أما الانتقال للإسكندرية فتم عندما قرر مصطفى بيرم ـ جد الشاعر ـ الاستقرار فى هذه المدينة، بعد أن أدى فريضة الحج، وتزوج فيها من ابنة صاحب مصنع لنسيج الحرير، وكت ملكية هذا المصنع إلى ولديه محمود ومحمد ـ والد الشاعر ـ.

أما والدة الشاعر، فكانت الزوجة الثانية للأب، وماتت وهو فى السابعة عشرة، وكان الأب قد رحل قبلها بثلاثة أعوام، وتزوجت الأم من نجار ـ من أصل مغربى ـ لم يكن فيما يبدو بالرجل السيء، فإنه كان متعدد المهن، يصلح الساعات، ويعمل فى طلاء البيوت بالجير، ويمارس مهنة جبر العظام، وسعى

لأن ينقل لابن زوجته، الكثير مما يعرف، ودربه على مواجهة الحياة، مهما قست واكفهرت، فى ذلك يقول الشاعر فى مذكراته :

« هذا الرجل لقننى درس الحياة الأول . . ولذا فأنا إذا انسد أمامى باب، نفذت من البلكونة، وإذا استعصى علىَّ الأمان، انزلقت من تحت عقب الباب » .

لكن الانزلاق من تحت عقب الباب، كثيراً ما قاده إلى التمرغ فى أوحال الحياة، وقلة الخبرة كثيرا ما أوقعته فى « مزالق » لا حصر لها، فإن الفتى الصغير، يبيع نصيبه فى مصنع الحرير، ليفتح دكاناً يبيع فيه الزيت، ويمكن له عمله هذا من العودة إلى غرامه القديم . . القراءة، فقد كان عاشقاً لها، منذ أن دفع به أبوه إلى الكتاب، لكن قسوة الشيخ جاد الحق، حالت دون استمراره فى الطريق، الذى كان يريده له والده، أن يكون فقيها .

وقد ضاق بالتقعر، فى طرق التدريس القديمة، « وكان فعلن ماض ناقصون مبنيون على الفتحى لا محل لهو من الإعراب » .

وترددت أصداء القسوة وأسلوب التعليم العقيم فيما بعد، عندما كتب ساخراً فى **« السيد ومراته فى باريس » .**

« الواد راخر ما يفهمش، يقوموا نازلين عليه بالعصاية، واللكاكيم والمراكيب، مع أن كلمة (كان) الواد عارفها وفاهمها طيب، من قبل ما يشوف خلقتهم، لكن لما يلاقيهم بيعلموا بالشكل ده، يفتكر نفسه حمار، وإن حضراتهم العلماء الكبار، اللى عندهم حل الطلاسم، يقوم عقله يتبرجل ويضيع، ولا يعرف يروح ولا ييجى، ويكره الدروس والمعلمين، ويهرب على قد ما يقدر » .

لكنه إذا كان قد هرب من الكتاب والمعلمين، فإنه لم يهرب من التذوق والتعلم، والتردد بصورة غير منتظمة، على الدروس التى كانت تلقى فى مسجدىْ المرسى أبى العباس، وياقوت العرش .

والاطلاع على ما فى المكتبات، خصة مكتبة البلدية «وكانت آنذاك فى شارع سيدى أبى الدرداء» ومما قرأه آنذاك، كتاب فى العروض، كان له أعمق الأثر فى نفسه، ويقول عنه:

كان هذا نقطة تحول فى حياتى الأدبية، إذا لم أكد أقرؤه، حتى تمكنت من عمل مختلف الأزجال والأشعار.

كما وقع فى يده وهو فى محل البقالة كتاب كان ضمن ما يستخدمونه فى لف البضاعة للزبائن، وكان هذا الكتاب عن ابن عربى ويقول عنه:،

وكان هذا الكتاب نقطة تحول فى حياتى، إذ رغّب إلىّ حب التصوف، ودراسة الإسلام وأحوال المسلمين، على نمط يتناسب مع العصر ويتفق وروح الجماعة التى تعيش فيه.

وإذا كانت هذه القراءات، قد أمدته بنصيب من الثقافة، فإنها لم تطعم له فماً أو تقم له أوداً، ويجرب مهنة أخرى هى صيد السمك، على غرار ما كان يصنع معظم أهل «السيالة» ولا أصدق منه، فى التعبير عن تجربته تلك، التى يقول عنها:

وفكرت فى وسيلة أخرى للعيش، وحاولت أن أحترف مهنة أهل الحى، وهى الصيد، فشاركت صياداً فى قارب صيد يملكه، بل وخرجت مرة مع صيادى الحى ليلا، لمشاهدة مهنة الصيد لأول مرة، ولكن الجو كان بارداً ومظلماً وعاصفاً، والصخور تحيط بالقارب الذى كنت فيه، وأنا لم أكن أعرف السباحة، ويتعود الصيادون على هذه الظروف، منذ نعومة أظافرهم.

فوجدت أننى سأدخل مهنة قاسية؟ لأتعلمها بعد أن كبرت، ووجدت أن من العسير تنفيذ ذلك، ففشل مشروع الصيد، كما فشل مشروع البقالة، ومن قبل مشروع تعليمى فى مصنع الحرير.

وإذا كان الفشل قد لازمه، فيما سعى إليه من مهن وأعمال، فإن الباب الوحيد الذى فتح أمامه، وبدأت تشرق منه أبواب النجاح هو باب الأدب، فقد رحبت جريدة «الأهالى» السكندرية، التى كان يرأس تحريرها «عبدالقادر حمزة» بنشر قصائد بيرم، الهادرة الناقمة، على الاستعمار، والقهر، والتخلف.

كما فتحت له كذلك أبواب جريدة سكندرية أخرى هى «النجاح» التى كان يصدرها «إسماعيل صبرى الزواوى».

كان ذلك سنة ١٩١٦ على وجه التحديد، وهذا التاريخ يحدد بداية المرحلة السكندرية، وهى مرحلة يغلب عليها التعبير بالفصحى، والملاحظ أن شهرة بيرم فى الزجل، جعلت هذا الجانب يتوارى، على الرغم من أنه درس فى كتيب أصدره عبدالفتاح غبن «بيرم والفصحى» وعالجه بتوسع «عبدالعليم القبانى» فى كتابه عن بيرم التونسى، والثابت أن جانباً من شعر الزجل، نشر آنذاك دون أن يحمل اسمه، أو كان يقدمه بمكافأة، أو من غير مقابل، الله أعلم.

فمن ذلك، ما يرد فى فى كتاب ميلاد واصف عن «بيرم رائد الزجل» من أن شيخاً أزهرياً، طلب من بيرم أن يكتب له قصيدة، فى رثاء رفيق له، لكن الشيخ ردها إليه طالباً «شعرا يفتت الأكباد» فكتب له بيرم قصيدة مطلعها:

هال البرية خطب أطفأ الشهبا

والأرض مادت ومال الكون وانقلبا

ففرح بها الرجل أيما فرح، ونوه بما فيها من مبالغات، لعلها كانت نقيض ما كتبه بيرم أولاً، من تعبير عميق عن الحزن والفراق، بعيداً عن ضجيج الجمل الرتيبة، والأفكار العامة الخاوية.

وإذا كان كثيرون قد ذكروا، أن بيرم نظم قصيدته الأولى عن المجلس

البلدى، وهو فى السادسة عشرة من عمره «فإن التنقيب» قاد إلى كشف قصائد كثيرة لبيرم، نشرت قبل النص الاول من المجلس البلدى ـ وسنعود إليه ـ ظهرت تحمل اسم بيرم، أو تحمل الحروف الأولى من اسمه الثلاثى: «م. ب. ت»، وبعض آخر اغتصبه آخرون، أو نشر بدون ذكر اسم مؤلفه، لكن القرائن الفنية، أو حديثه هو، وحديث معاصريه، يردها إليه.

ومن هذه القصائد المبكرة، مما نشر فى «الأهالى فى أخريات سنة ١٩١٦م»:

أيها الفقير كن جلداً ... راضيا بالقضاء والقدر
لك ثوب يميت لابسه ... واهن لا يخاط بالإبر
فتنفس إذا بكيت عسى ... تصطلي فيه نار مستعر

كما نشر فى الآونة نفسها، قصيدة قصصية عن «غنى حرب» كان فى الحضيض، ثم أقبلت عليه الدنيا، بين يوم وليلة.

لي جار كنت أواسيه ... من مالي دون الجيران
مأواه إذا ما الليل أتى ... كوخ مصدوع الأركان
في يوم جئت لأنظره ... واراه بقلب جذلان
فحزنت لإني لم أره ... ورجعت حليف الأشجان
ويئست من اللقيا حتى ... موتي وتقضى عامان

وكانت هناك عوامل كثيرة، تؤذن بتفجر الثورة عما قريب، فقد عانى الشعب من القهر، وفساد الإدارة، وغلاء الأسعار، وهذا كله يبين بصورة واضحة من خلال بيرم، وما كتبه بيرم ساخراً، من لجان التقدير وفرض الأسعار،

فى منظومة نشرت فى أخريات سنة ١٩١٧ أولها:

تعـريفـة مـحكمـة التـقـدير   من لجنة التعسير لا التيسير
اجتمعت في أسعد الأوقات   وحددت سعر الغذاء كالآتْ
القمح كل حبة بدرهم   ومثله الأرز وحب السمسم

ومن أبياتها، التى تنبض بالسخرية، والمرارة:

من اشترى صاعاً من النخالة   فـذا يُعـد من ذوي النبالة
والسمن والزبد وكل دهن   محرم تحريم بنت الدن
لا يذكر البيض بشيء ذاكر   فالطير والدجاج كل شيء عابر
ويكتفى الفقير بالعظام   واللحم قد يراه في المنام

أما قصيدة «المجلس البلدى» فإنها نشرت سنة ١٩١٧ وبيرم فى الرابعة والعشرين من عمره ـ لا فى السادسة عشرة كما تردد فى أكثر من مرجع ـ وكان «المجلس البلدى» فى الإسكندرية وجل أعضائه من الأجانب، قد اشتط فى فرض الضرائب على تجار المدينة، وشاع الحجز على التجار ـ ومن بينهم بيرم ـ حتى أفلس الكثيرون، إذ عجزوا عن السداد.

وليس صحيحاً ما ذهب إليه ميلاد واصف، من أن جريدة الأهالى، نشرت هذه القصيدة «من غير إمضاء» بل جاءت تحمل توقيع «بيرم».

وفى ذلك يقول: «د/ محمد صالح الجابرى» أن بيرم كان على علاقة بجريدة الأهالى، قبل نشر قصيدة المجلس البلدى، إلا أن هذه الجريدة، كانت تنشر بعض هذه القصائد منسوبة لبيرم، وبعضها الآخر، كانت تنشره بأسماء أخرى، ولكن قصيدة المجلس البلدى، كانت تتضمن نقداً مباشراً للسلطة، واستلفتت نظر القائمين على الجريدة، بطرافتها وفصاحتها، وعمق دلالتها،

ففرضت عليهم نشرها فى الصفحة الأولى من الجريدة، باسم صاحبها، وذلك لتحقيق غرضين:

أولهما: اجتذاب القراء، وكان رواج العدد، لتجاوب القصيدة مع أهواء الجماهير، ولتعبيرها عن الوضع القائم.

وثانيهما: التنصل من مسئولية التبعات التى قد تنجم عن نشرها، باعتبارها نقدا مباشراً للسلطة، ولأعضاء المجلس، ومعظمهم من الإنجليز.

وتحسم «مذكرات بيرم»، إذ نص على أن هذه القصيدة، أرسلها إلى إحدى جرائد الإسكندرية، فنشرنها فى صفحاتها الأولى موقعة عليها باسمى، ومن قبل، كانت الجرائد التى تصلها قصائدى، تنشرها تحت أسماء أخرى، وتشتمل القصيدة:

قد أوقع القلب فى الأشجان

هوى حبيب يسمى المجلس البلدى

ما شرب النوم من جفنى القريح سوى

طيف الخيال: خيال المجلس البلدى

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله

والنصف أجعله للمجلس البلدى

أقول حتى لو انى فى الطريق أرى

قرشين ذا لى وذا للمجلس البلدى

كأن أمى بل الله تربتها

أوصت وقالت: أخوك المجلس البلدى

وأشهر أبياتها:

يا بائع الفجل بالمليم واحدة

كم للعيال وكم للمجلس البلدى

ولما شاعت وانتشرت، صنع بيرم تخميساً أوله:

لا تنكروا ما رأيتم فى ضنا جسدى

ولا فؤادى الذى أمسكته بيدى

بمحنتى لم يصب فى الناس من أحد

قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد

هوى حبيب يسمى المجلس البلدى

وهذا التخميس، الذى يرد فى مستهل الجزء الخامس، من الأعمال الكاملة لبيرم، تردد أنه طبع فى كتيب على حدة، كان يوزعه على أهالى الإسكندرية، وهناك ممن أرّخوا لبيرم، من زعم، أنه كان يبيع كتبه المحتوى على هذه القصيدة، بنفسه على المقاهى، وفى الشوارع والميادين، وفى محطات السكك الحديدية، وفى دواوين الحكومة بالإسكندرية، وأيا كان الأمر، فإننا مع عبدالعليم القبانى فى أن، القصيدة: «ماعت فى هذا التخميس، وفقدت لذة التركيز بتمطيطها» فضلاً عن أن هذه القصيدة، تبددت نتيجة لغياب لازمة «المجلس البلدى» التى كانت ترن فى الآذان مع نهاية كل بيت، وكان لتكرارها تأثير عميق، فى المعنى والمبنى معاً.

ونتيجة لنجاح المجلس البلدى، والشهرة التى واتت «بيرم آنذاك»، وأيضاً نتيجة لاندلاع الثورة سنة ١٩١٩، فإن بيرم يسعى حثيثاً لإصدار صحيفة سياسية، يعبر من خلالها عن موقفه الوطنى بلا مواربة، وبعيداً عن تسلط

أصحاب الصحف وأهوائهم، لكن الرقابة لا تسمح له بذلك، ومن ثم يستعيض عنها بإصدار مجلة سماها «المسلة».

«والمسلة» التى لم تصل منها أعداد كاملة، كانت على شكل كتيبات صغيرة، رسم على غلافها شعار يقول إنها «لا جريدة ولا مجلة» حتى لا يضطر صاحبها، للخضوع لأحكام صرورة الحصول على تصريح بإصدارها.

ويقول هو فى وصفها «**كنت أنشرها، ولكن بعد أن صبغتها بالصبغة السياسية، وسميتها المسلة ـ لا جريدة ولا مجلة ـ ومرسوم عليها صورة مسلة مصرية رمزاً للمجد المصرى القديم، كما كنت أريد بتلك التسمية، أن تكون الصحيفة، بمثابة الإبرة تنخس البلداء المفسدين**» وكان صدور العدد الأول منها بالإسكندرية فى ٤ مايو ١٩١٩ أى بعد أقل من شهرين، من اعتقال سعد زغلول ورفاقه، ونفيهم إلى جزيرة مالطة فى ٨ مارس ١٩١٩ .

لكن «المسلة» لأمر مَّا، تنتقل إلى لقاهرة بعد العدد الأول، أو بعد بضعة أعداد منها ـ على اختلاف فى الرواية ـ وتكثر التعليلات حول هذا الانتقال من الإسكندرية للقاهرة، فهل كان ذلك كما يقول «كمال سعد» لكى يكون قريباً من الأحداث، وحتى يتسنى له المشاركة فى أحداث البلاد.

أم نأخذ بكلام «محمد كامل البنا» ـ الذى يرى أن الإسكندرية لم تتسع لنشاط بيرم، فينقل جريدته إلى القاهرة.

أم نصدق بيرم نفسه، الذى صب جام غضبه، على أقرانه بالإسكندرية فى مهنة الصحافة، بل وعلى الحياة الأدبية، فى الإسكندرية بصورة عامة، حتى ليقول «إن **للإسكندرية جواً لا يعيش فى الأدب، كما أن سكانها لا يعيش بينهم الأديب، ولا المشتغل بأى فن جميل**».

ولا شك، أن هذا كان فى ثورة سخط عارم، على موقف أو مواقف ما،

من الصعب الحسم فيها وتحليلها.

والمهم على كل حال، أن بيرم انتقل بالمسلة للقاهرة، حتى كان نشره لزجل «البامية الملوكى والقرع السلطانى» وفيه تعريض عنيف بالسلطان فؤاد، مما سيقود إلى نفى بيرم عن مصر بعد قليل «فى ٢٥ أغسطس سنة ١٩٢٠».

هذه خطوط عامة، عن المرحلة السكندرية من حياة بيرم، إنها كانت الأساس، الذى بنيت عليه مكونات الإبداع عنده، بحيث يمكن رد سائر ما فى إنتاجه من خصائص إليها: الموضوعات والصور، والروح التى تتوثب من رشاقة، وإحساس مكتوم، خلف الدعابة والإقبال على الحياة، بحلوها ومرها.

ومع ذلك، فإن المواد السكندرية «المباشرة» فى أعمال بيرم، محدودة نسبياً نذكر منها ـ غير ما أوردنا ـ مراثيه فى «سيد درويش» ونأتى فى الجزء الثانى من أعماله الكاملة، والنصوص التى تتحدث عن «بلاجات الإسكندرية».

الشعب نصه الجميل نايم عليك يا بلاج

وعن الناس اللى فى ستانلى:

يابو العيون افتينا يا حَبر المسلمين

الناس اللى فى ستانلى صايمين ولا فاطرين

ومنها:

سيدي جابر قال دول كفرة ولا هماش مسلمين

سيدي بشر يقول له أتبحبح وبلاش تشديد في الدين

الناس أهي عندي عرايا بملابس متحشمين

وترد تقول كلوباطرة جرى إيه يا مدهولين

دي آشـعـة شـمس ومـيـه ... مين قـال بتـفطر مين

والمولى تعـالى خـالقنا ... من يومنا عـريانين

افـتينا يا حـبـر الأمـة ... وانـت فـى المجـاورين

ولبلاج ستانلى على وجه الخصوص، مكان بارز عند بيرم، خاصة في زجله «ستانلى فيه العبر وحموات مودرن وترللى» وفيه:

أقـولك إيه ولا تقـولي حـمـوات مـودرن وترللى

حـمـوات زمـان كـانوا الواحـدة تـصـوم وتصلى

ومن الحسين للمدبولى للمتـولى

وعـشت ورأيت حـموات اليـوم قـاعـدين بالكوم

مـتلطعـين بمايوه بكيني في سـيـدى ستـانلى

وفي رمضان على البلاج:

في العـام دا رمـضـان يسلى ... عـلى بلاج سـتـانلى

واتجلَّـى إبـلـيـس عـلـيـنـا ... بـكل مـعنى التـجلّي

لكن الإسكندرية تبرز بصورة أعمق، في زجله «ونا اللى جيت من سيالة» ومن أجمل أبياته:

أمـا احنا يا إسكندرانيـه ... طالعين جـمـيـعـاً شـضليـه

طبـيـعـه في الطين والميـه ... مـتـركـبـه تحت سـمـاها

الإسكـندرانى إذا صـافح ... يغلط سـاعـات ويروح ناطح

وارثهـا عن جـده الفـاتح ... فـحل الملوك اللى حـمـاها

الإسكندرانى إذا تحذلق	جلنف لكن له مبدأ
يغواه لحد ما يتزحلق	فى نايبه عمره ما ينساها
الإسكندرانى إذا تحمس	يفقد صوابه ويتطلمس
لحد ما يروح متكربس	فى نقره إبليس يخشاها
لكن يقوم يغسل وشه	ويروح يجيب اللى غشه
في خلقته ويروح ناتشه	راسين يعيش مسخه بعاهه
دنا اللي جيت من سياله	فيها العيال والرجاله
شجعان ولكن بهباله	يا نتصر يا أكلناها

وتجد أصداءها أيضاً فى أزجاله عن «بنات بحرى» و«ريا وسكينة» إلخ، وكذلك فى نثره، وبخاصة فى «المقامة الكامب شيزاريه» لكن أعمق ما كتبه عنها، يتمثل فى زجل رقيق عميق، مشحون بالشجن والدفء والحنين، يحمل عنوان «فراق» وفيه، يناجى مهد صباه، بهذه الترنيمة الصادحة.

يا سكندريه	ياللي زينة البحر الأبيض
يا نور عنيه	عالشباب وعليكى يعوض
كتمت ناري	من نهار البين في ضلوعى
رأيت موانى	عن يمينى ملكك وشمالك
ما شفت تانى	فيه أثر من بعض جمالك
واللى طويته	كان علم يخفق في هواكى
فراق يا ريته	كان فراق الموت وعزاكى

وبعد :

فهذا يعنى ما أعطت الإسكندرية لبيرم، وبعض ما أخذت منه، والامتزاج بينهما أعمق مدى.

ولكننا نوجز فنقول: إن من شهدها مدينة المدائن، وملتقى الحضارات، وأم الثقافات، فإنه يكون قد اقترب من عالم بيرم، بكل رهافته وحدسه، وبكل جاذبيته وتألقه وسحره، ومن غاص فى أعمال بيرم، فإنه يكون قد اكتشف أبعادا كثيرة، مما للإسكندرية من عطاء خصب متدفق، ومن مكانة لا تبلَى على مر السنين.

■ ■ ■

ضحك الآلام فى مذكرات بيرم

بقلم: محمد البحرى

قراءة فى «**مذكرات بيرم التونسى فى المنفى**»[1] لا تخلو من تعقيد التفاعل بين النص ومقاربته، وهو تعقيد يستمد عناصره، مما يتضمنه النص ككتابة، بالمعنى الموسع لمفهوم الكتابة، وما تحمله القراءة من نصوص، أو مشاريع نصوص، تسكن دواخل كل قارئ.

ومن أوجه هذا التعقيد، أنه بينما تروم القراءة بنصوصها ومرجعياتها ومشروعاتها، كشف أبعاد متنوعة، وفتح آفاق ممكنة فى هذه المذكرات، يجابهها نصها بجملة من «المسائل ـ المشكلات» لعل أشدها إلحاحاً، مسألة الجنس الأدبى، أو ما يشابه الجنس الأدبى.

ذلك أن هذه المذكرات، نشرت كما هو معروف، فى ثلاث جرائد تونسية[2] فى فترات متباعدة نسبياً.

وعليه فهى تنتمى إلى جنس المقال كمحاولة أولى، وهذه المقالات الصحفية تتصل فى معظمها، بحياة صاحبها فى منفاه بفرنسا، فهى من هذه

(١) مذكرات بيرم التونسى فى المنفى، الدار التونسية للنشر. الطبعة السابعة ١٩٨٩ وعليها جميع الإحالات فى هذه المداخلة.

وأشير هنا إلى أنها ازيد على الطبعة الشرقية: الصفحات الضائعة في تونس بثلاثة نصوص على: «الزواج» ـ وينقص نصف العمود «في باريس» ولا أدرى لماذا تسمى «ضائعة» والحال أنها طبعت سبع مرات منذ سنة ١٩٦٢م.

(٢) الزمان ـ الشباب ـ السردوك.

الوجه، أقرب إلى فن الترجمة، أو السيرة الذاتية[1].

ولكن هذه السيرة المذكورة، حدثت فى معظمها خارج الوطن[2]، فهى إذن أشبه بأدب الرحلات، أضف إلى هذا كله، أن نشرها من قبل المؤلف فى الصحف، جاء متأخراً نسبيّاً عن زمن حدوثها، فهى من هذا الوجه تنتمى إلى جنس المذكرات، كما يدل على ذلك عنوان الطبعة التونسية، هذه إذن أوجه مختلفة لطبيعة النص.

فأى سبيل تسلكه القراءة إذن؟

لنترك الجواب إلى حين.

وهذا الوجه الأخير، ونعنى به جنس المذكرات، يثير لدى القارئ مساءلة، لا تخلو من تعقيد وحيرة، ذلك أن المذكرات، فى صورتها التى وصلت إلينا، تنقل أحداثاً واقعية عاشها المؤلف، فنحن لا نشك فى عملية نفيه من وطنه، ولا فى عيشه مدة طويلة فى فرنسا.

ونحن نجد بعضاً من المذكرات مؤرخاً ونعنى الأولى والثانية[3]، كما أننا نطالع فى مذكرة «الجوع» هذه الجملة «**وقبل الليلة التى أدون فيها هذه الكلمات رقدت بلا عشاء**»[4] كل هذا وغيره من المعطيات، دليل على واقعية النص بمعنى «إحداثيته»، أى أنه نقل وتصوير لأحداث واقعية مادية، وفكرية عاشها المؤلف حقيقة، فى زمن ومكان معينين.

---

(١) انظر: إحسان عباس: فن السيرة ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ د. ت ويحيى عبدالدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربى الحديث دار إحياء التراث العربى ـ بيروت ١٩٧٥م.

(٢) باستثناء مذكرة: أحرج المواقف «ص ٣٦٧» التي وقعت أحداثها في مصر.لا أنها تندرج ضمن «الرحلة» إلى الوطن» فهي بهذا الاعتبار «رحلة».

(٣) ص ى و ص أ ح من المذكرات.

(٤) المذكرات ص ٤٦ .

إلا أن هذا الواقع، يبقى رهين نص المذكرات، بمعنى أنه يبقى رهين لغة هذا النص، وبنيته وخصائصه الفنية، وهذا يعنى أننا لا نقارب واقعاً، بل نقارب حديثاً فى هذا الواقع.

والحديث فى الظاهرة، ليس الظاهرة نفسها، والواقع المعاش، ليس الواقع المروى، إنه يتحول إلى مفاد للنص، للكتابة.

عاش المؤلف فى المنفى من الأيام آلافاً، ومن الأحداث والأوضاع والعواطف ما لا يحصى، فلم اختار بالذات بعضاً يسيرا منها؟ ولذا انتهج فى الكتابة عنها نهج الإضحاك، وما يحف بالإضحاك، من مفاهيم الدعابة والسخرية والتهكم.

إننا نذكر هذا القول، أننا أمام عمل فنى، وقراءتنا بالتالى، ليست تأريخاً ولا تخليداً لتاريخ أو أحداث، وإنما هى محاولة لمقارنة فن نص، وهذا ما يشرع لها، اختيار جانب من مضامين النص وأشكاله، دون غيره من الجوانب، ونعنى به، **ضحك الآلام فى نص المذكرات**.

إن قراءة أولية فى نص المذكرات، تسجل ظاهرتين هامتين تمثلان أخص خصائصه، نعنى المفارقة، والمفاجأة.

ونلاحظ أولاً أن المفارقة هنا تتنزل على مستويين، أولهما عام يتمثل فى انخرام الوضع، وضع حياة المؤلف، إذ هى أوضاع رجل منفى، هذه «المفارقة ـ الانخرام» هى التى أملت النص، وكان من الممكن أن تسلك به، سبل الحزن والشكوى، وما إليهما من مفاهيم، عودتنا عليها الكتابات الوجدانية، مثلما نجد عند «أبى حيان التوحيدى» أو «المنفلوطى».

أما المستوى الثانى من هذه المفارقة، فهو انزياح ظريف من المؤلف، وهو الذى يعنينا فى هذه المداخلة، إذ أنه منبع الضحك وأساسه، ويتمثل فى أسلوب تعامل بيرم، مع الحياة والناس والفن، وهو هذا الأسلوب الهزلى

الطريف، الذى سنتحدث عنه فيما يلى من فقرات.

ولعل أول أوجه هذه المفارقة، قراءتنا نفسها: إذ كيف نبحث عن ضحك، فى مذكرات رحل منفى مشرد؟

وعن هذه المفارقة، تقول المفاجأة وتتمثل فى انزياح كبير للنتائج، أو المنتظر عما كان من المفروض أن تكون، وبعبارة أخرى تتمثل فى خيبة الانتظار.

إن الظاهرتين المذكورتين، تمثلان ميزة ملحوظة فى نص المذكرات، وقبل أن نفصل فيهما الحديث، يستوقفنا سؤال نكتفى بطرحه: ألا تسمح خاصية المفاجأة لنصوص المذكرات، بالانتماء إلى جنس الأقصوصة؟ هذه إمكانية أخرى، نضيفها إلى ما كنا ذكرناه سابقاً: من قضية الجنس الأدبى.

يحدد المختصون[1] ثمانية دوافعَ وأسساً كثيرة للضحك، لعل أهمها ظاهرة التقلب الآلى فى فكر الإنسان، وكلامه وحركاته، أى انعدام المرونة اللازمة للتأقلم مع التجدد الأبدى، فى الحياة والفكر والمجتمع، ومن أهمها أيضاً ظاهرة التشيؤ فى الإنسان، وهى ناتجه عن هذا التصلب، ومنها تداخل السلاسل[2] وخيبة الانتظار.. إلخ.

كل هذا ينتج المفارقة والمفاجأة، اللتين يعتمدهما الفنان، بوساطة هزل الكلمات، وهزل المواقف والصور[3]: وهذا الهزل، الذى يمكن إرجاعه بصفة عامة، إلى ظاهرتين الدعابة والسخرية.

وإذ نكتفى بهذه الإشارة العامة والموجزة.

(١) يقول الحافظ «يأتى الضحك فى انتظار «فجاة إلى لاشىء»: انظر للفرى برفسون.

(٢) اعتمدت فى مفاهيم الضحك والدعابة والسخرية بصفة أساسية على كتابى «معجم الشعرية والبلاغة».

(٣) المصدر السابق ص ٧٨ وما بعدها.

فليس هدفنا تحليل آليات الضحك ووسائله، فقد تكلم فيه أهل الاختصاص وأفاضوا، وإنما هدفنا، اعتماد أمثلة من «المذكرات» رأينا أنها تمثل نماذج، لفن الإضحاك الأصيل، عند بيرم التونسى.

ولنبتدئ بظاهرة التهكم المضحك، إن التهكم عموماً، هو قراءة نقص فى الموضوع، أى فى الطرف المغاير لذات المتكلم، هذه القراءة تعتمد هزل العبارة، بقدر ما تعتمد هزل الأفكار، والمواقف والصور، لننظر فى «تكرم» الحكومة الفرنسية على بيرم بـ«تذكرة الدرجة الرابعة» تذكرة «السطح والقاع»[1].

هذه المفارقة التهكمية، بين الجهد العظيم «التكرم»، ونتيجتها الهزلية، مثار للضحك، وهى فى نفس الوقت، مزيج من الغضب والاحتقار، إنها تحمل فى ذاتها، نزعة حب العدل والحق - فى الكرم - وتفصح عن دونية الواقع، هذه المفارقة تتسم بها عبارات هزلية، فى نصوص كثيرة من المذكرات، نذكر منها أمثلة:

* الحكومة «تتكرم» بتذكرة أدنى الدرجات.

* مدير الجريدة «يتقدم» فى التقتير على المؤلف[2].

* «البيفتيك» بطاطة مسلوقة، مع كتل من اللحم الكريه[3].

* الفتى الشامى «يقسم» برأس الإله، وشارب الإله[4] إلخ..

هذه النماذج من العبارات الهزلية، إلى جانب تركيبها المثير للضحك، تعمل بسخرية مرة - بل كارثية، وتهكما لاذعاً، يعتمد المبالغة الخفية والقلب،

---

(١) المذكرات ص ٥٨ .

(٢) أ. س ص ٤٥ .

(٣) أ. س ص ٥٨ .

(٤) م. س ص ٣١ وهذه الأمثلة في عمومها تشبه ما يسميه البلاغيون العرب الاستعارة العنادية أو التهكمية مثلما ورد في الآية الكريمة «وبشرهم بعذاب أليم».

« فالتكرم » و« التقدم » و« البيفتيك » و« القسم »، كلها تؤدى عكس ما ينتظر منها، أن نتيجتها المخيبة للأمل، قد تحير المتلقى، وتساؤله عما يقول المؤلف حقيقة.

ولكن لهزل العبارة أوجها أخرى، ففى هذا الحوار القصير، بين جورج الفتى اللبنانى والمؤلف:

ـ يابو انت كاثوليكى ولا أرثوذكسى؟

ـ قلت كاتوليكى[1].

يبدو الجواب « كاتونيكى » مضحكاً، بما يتسم به من آلية وتصلب، وكأن المؤلف قاله فى حاله من السهونة، أخذ بصفة آلية، جزءاً من السؤال، وأعاده إلى السائل، ذلك لأن الفتى يطرح الجواب ـ الكاتوليكية ـ من خلال السؤال، فى الجواب إذن تهكم، وإذا كان سهو الفتى غير متعمد، يعرضه للضحك، فسهو المؤلف متعمد، يضحكنا من الفتى، بما أنه يقلده، وفى التقليد، إبراز للجانب الآلى المتصلب، من تصرف الإنسان أو كلامه.

وينبغى أن نفكر هنا إلى أن « احواب لن يكون مضحكاً، لولا علمنا بأن المؤلف مسلم، ذلك لأن الضحك يفترض خلفية تفاهم، بل خلفية تواطؤ بين المؤلف الهزلى، وبين ضاحك آخر، هو الجمهور المتلقى.

ولعل الصورة تزيدنا ضحكاً، إذا علما أن أم الفتى، لا تسأل المؤلف عن كاتوليكية ولا أرثوذكسية، ولا سُنة ولا شيعة، وإنما عن مصر، ونيل مصر، وفن مصر[2].

لا يقتصر فن الإضحاك فى المذكرات، على هزل العبارة، إنه يظهر أيضاً فى مسخ الصورة أو ما يسميه بالكاركاتور.

(١) المذكرات ص ١٦ .

(٢) م. س ص ١٦ .

هذا الفتى الشامى، يقرب طوله من المترين، فى عرض مناسب[1] ولا يخفى الضحك فى عبارة «مناسب» التى تجعل «العرض» أقرب إلى المشروع منه إلى الواقع، فى هذا البعد، من أبعاد جسم الإنسان.

وهذا المهاجر الذى سمى نفسه «فيليكس» «أسمر وسيم، عليه شمائل الفعلة والزوافرية»،[2] هذا الرسم المشوه، يدخل فى فن الهجاء، وقد لا يثير ضحكنا، لولا المفارقة الماسخة بينه وبين العَلَم «فيليكس»، بما يعنيه من نسق الانتماء إلى حضارة راقية، ومجتمع متقدم، فهو يبرز مأساوية الالتقاء المشط والممسوخ، بين المعنوى ـ الاسم العلم ـ وبين المادى ـ سمات التسكع والانحراف.

وصورة المرأة المرسيلية العملاقة، رغم التأكيد على جمالها، لا تخلو من صبغة الكاركاتور، فهذه المرأة، تكفى الرجل، الذى يريد أن يتزوج أربع نسوة، مجموعات كلهن فى امرأة واحدة[3].

هل هذا الرسم، مسخ لصورة هذه المرأة؟ أقرب الظن، أنه مسخ ساخر، لذوق الرجل الشرقى، وهو دون أن يحسب بيرم أنه «سيبقى على مر الدهور»[4] وهو أيضاً صورة هزلية، عن عقلية الشرق، عقلية تعدد الزوجات، عقلية النهم الجنسى ـ والمرأة والجنس.

وللأحداث أيضاً نصيبها فى الضحك.

يخطب أبو نصر رئيس المهاجرين، فيأمر الحاضرين بالنوم، ثم يندس فى

---

(١) م. س ص ٣٠ .

(٢) م. س ص ٥٩ الزوافريه كلمة دارجة تونسية جمع فردى قوي. تعنى متسكع ـ منحط ـ منحرف. وهى نقل للفظة الفرنسية التي تعنى العامل.

(٣) م. س ص ٢٩ .

(٤) م. س ص ٢٩ .

الفراش، وهو موقن بأن الركاب عملوا بنصيحته، فإذا بهم اتجهت أنظارهم جميعاً للفراش الأنيق[1].

ويمازح الطلبة المؤلف مزاحاً ثقيلاً، بالتنبؤ لهم بالإيقاف فى الميناء، وهو المنفى المتسلل إلى الوطن، فإذا به يمر بسلام، وإذا بالموظفين «حجزوا جميع الطلبة، لأنهم متهمون يومئذ بالاشتغال بالسياسة[2]، وكأن بيرم التونسى، لا يشتغل بالسياسة.

هذه مجرد أمثلة داله على الإضحاك، عن طريق التهكم أو السخرية، وأذكر القارئ، أن غيرها كثير، وليس اختيارنا إياها، إلا على سبيل المثال.

والدعابة أين تكمن؟

هذه منبع آخر لا يجف من الضحك، والملاحظ أننا من خلال قراءتنا، تبينا أن المؤلف يسلك على وجه العموم، سبيل التحكم فى الحديث عن الظواهر الخارجية، وسبيل الدعابة، إذا تعلق الأمر بذاته وبتجاربه الخاصة.

على أن لكل من «التهكم» و«الدعابة» عند بيرم، دلالة خاصة، قد نتعرض إليها فيما بعد، ولكننا نقول هنا بإيجاز إنه يلجأ إلى الأولى قصد الإصلاح، فى غالب الأحوال، وإلى الثانية لمجرد انتهاج خفة الروح، أو فى حالات التعاطف، مع الموضوع.

تجارب بيرم الذاتية، تطغى عليها الدعابة الضاحكة المضحكة، ففى مذكرة «ليلة من ليالى فرونوبل»[3] المفارقة المضحكة، بين الجمود والنتيجة، مثلما أسلفنا القول، ولكن فى صورة الدعابة هذه المرة، فى ليلة دامسة الظلام،

(١) م. س ص ٢٤ .

(٢) م. س ص ٣٨ وهذا المثال ينطبق عليه ما يسميه برفون «الارتداء» كان يجمع السارق مسروقاً مثلاً.

(٣) م. س ص ص ٣٣ ـ ٣٥ .

شديدة البرد، وفى وحدة مرعبة، يجدد بيرم فكره، فيعدد احتمالات كثيرة، مما يعترضه فى الطريق الموحش هى :

١ ـ موسيقى صوفية.

٢ ـ موسيقى فلاحين شرقيين.

٣ ـ حفلة سكارى معربدين.

هذه الاحتمالات التى طوفت بالفكر، بين المشرق العربى، والغرب الأوروبى، تسفر عن نتيجة ضحلة، بقدر ما هى مفاجئة «وقطيع من الأبقار مساق إلى المجزر» أى براعة فى إضحاك الصورة والفكر، وخطة الأحداث والتصورات.

ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالمؤلف يدعو «اللهم زدنى علماً»[1] وما العلم الذى يستزيده؟ أهو مزيد معرفة بالقطعان المساقة إلى المجازر؟

وفى مذكرة الجوع[2] يجتهد فى شى البصلة «العزيزة» بوثائق عزيزة عليه، فإذا بها تفلت إلى أسفل متدحرجة، ولا تنضجع منها إلا القشرة.

وفى الباخرة يلفظ القهوة، لا لسوء مذاقها، بل لأنها ذكرته «بجرعة تناولها وهو طفل، على سبيل الفضول والعلم بالشيء، من ساجور قهوجى يغسل فيه الفناجين»[3]، وأى شيء أكثر دعابة وإضحاكاً، من أن ترتد حياة الفرد فجأة، إلى الطفولية، ولهوها وأخطائها وطيشها[4].

---

(١) وردت العبارة الكاملة على هذا النحو : ضحكت من نفسى وقلت «اللهم زدني علماً» وهي عبارة تخرج صاحبها من موضوع الضحك أي انه لم يمكن القارئ من أن يضحك منه.. كما أنه سبقه بالقول «ضحكت من نفسى» وهذا هو معنى الدعابة.

(٢) المذكرات ص ص ٤٥ ـ ٥٠ .

(٣) م. س ص ١٧ .

(٤) ظاهرة الطفل والطفولة ملحوظة بصفة خاصة في المذكرات سواء في التحكم أو الدعابة فصورة =

وفى مذكرة الزواج[1] لا يتم الزواج ُبيرم، بتلك الفتاةِ الإنجليزية.

أكان ذلك، بسبب ،الاختلاف فى الدين والحضارة؟

أكان بسبب اغتيال السير لى ستاك فى مصر؟

لا هذا ولا ذاك، وإنما كان السبب، ٔنه فى كل مرة لا يجد أجر الترام، ولا أجر الحمام، ما أبسط الحياة، تنتهى هكذا، بعد هذا الجهد الوجودى.

وحين يجهده العمل الشاق، الذى لم يخلق له، ينفجر غاضباً لاعناً لا الظروف، ولا القدر، ولا صاحب اعمل، وإنما «لعنة الله على الصحافة»[2].

وإذ يغني في الباخرة، تعجب غنائه الفتاتان فتغني إحداهما «وفمها مفتوح، تظهر منه أسنان كبيرة حفراء»[3] إنها لصورة تنطق دعابة وإضحاكا، صورة هذا القبح في فن جميل، هو فن الغناء، وفي ظرف مناسب جداً هو ظرف التعارف والأنس.

نكتفي بهذا القدر من الأمثلة، ونحاول فيما يلي، الحديث عن دلالة الضحك، وعلاقته بالألم، وكنا أشرنا إلى المفارقة بين نص المذكرات، وقراءة الصحافة، وإلى دلالتيْ التهكم، والدعابة.

والحقيقة أن دلالة الضحك، في المذكرات عميقة وهادفه، وأن بيرم

= الضابط الذي يتبول في شوارع مرسيليا على جواد وبعده فاخرة، ضرب من العبث الطفولي وتتم الشاب الشامي برأس الإله وشاربه على قتل الجنرال فورد في بيروت مثابة «عدالة» الأطفال المثالية وكذلك صورة الفرنسي الذي يقدم للعمال البيفتيك والحساء اليست تذكرنا بتقليد الطفل لأعمال الكبار؟ إن هذه الظاهرة جديرة بدراسة خاصة.

والملاحظ أن برفسون أَلَمَّ عليها في حديثه عن ظاهرة النابض... فى موضع الضحك.

(١) المذكرات ص، ن ٧٩ ـ ٨٢ .

(٢) م. س ص ٥٧ .

(٣) م. س ص ٤٥ .

التونسي، لم ينتهج سبيل الضحك لمجرد الضحك.

فإذا ضحك القارئ، فإنه لا يلبث أن يدرك مدى الهوة الفاصلة، بين هذا الأسلوب الهزلى، وما يتضمنه، من معانى المعاناة والألم، ومن ضروب النقد والرؤية الصحفية.

غير أن بيرم فى نقله كل هذه المعانى، يحرص على أن يجعل قارئه غير آبه، أى غير متأثر، ليمكنه من الضحك، رغم مأساوية الموضوع.

ونضيف إلى هذا ملاحظة أساسية، تخص شخصية بيرم، أن للضحك وظيفة اجتماعية، كما يقول برفسون، بل لا يكون الضحك إلا من مظاهر المجموعة، وبيرم التونسى المنفى، أى المبعد عن مجتمعه، يرفض هذا الإبعاد ويدخل إلى المجتمع، بفن الضحك، وهذا دليل على أن نصوص مذكراته، إنما هى قبل كل شيء إبداع، بقطع النظر عن مدى واقعيتها، أو ارتباطها بالتجربة، التى عاشها صاحبها، كما أنه دليل على مدى التزام بيرم بقضايا المجتمع، وهو التزام لم يفارقه، حتى فى أحلك لحظات حياته.

ومن مظاهر هذا الالتزام، أن الضحك وسيلة دفاع عن المجتمع، يلجأ إليها كلما أحس بتهديد لمرونة العلاقات بين أفراده، أو بتصلب فى حياته وفكره، وما تهكم بيرم إلا من هذا القبيل.

ففى مثال الفتى اللبنانى جورج، أما كان الأحرى به، أن يسأل عن أسباب الهجرة إلى أمريكا، وهو الفقير من بين عشرات العائلات السورية الفقيرة المهاجرة؟

ما جدوى الانتماء الدينى الطائفى، والحال أن الجميع ينتمون إلى وضع الفقر والغربة عن الديار؟ والشرقى عموماً[1].

هذا الذى يأتى إلى فرنسا، مشحون الدماغ، بأساطير الجنس والنساء، هذه

---

(١) م.س ص ١٥٩ .

الأساطير التى تتضخم ككتلة الثلج، ثم لا تلبث أن تجعل من تصرفه، أشبه بالإله وسط مجتمع مرن الحركات، فتغزوه نظرات السخرية، بعد أن تصور أنه جاء غازياً، أليس تهكم بيرم منه، نظرة تروم إعادة التوازن، إلى هذا الذهن المنخرم المتصلب؟

إن دلالة هذا التهكم، تظهر خاصة فى صورة ذلك الضابط السورى، الذى يتصرف تصرف الأطفال[1]، إن التهكم فى هذه الأمثلة، سيد الأخلاق والعقليات، والتهكم خاصة فى ظاهر ارسم الهزلى، نفاذ إلى عمق الأشياء، ذلك الرسم، قائم على التأويل أو المحاكمة، إذ يذهب بالتشويه إلى أقصى حد ممكن، وفى ذلك، كبح لجماح الاعوجاج، الذى يشاهده فى المجتمع.

ولكن الألم ـ وكلنا 'شرنا إليه مراراً ـ يعتبر من أعمق دلالات الضحك فى المذكرات، إن صورة الفتاة ذات الأسنان الكبيرة الصفراء، وهى صورة مضحكة، مداعبة، تفصح عن تألم بيرم، من بشاعة الفقر فى هذه الأسرة، التى أنس بها وغنى لها وهو المنفى، وصورة تداخل الأختين بالأفخاذ عند النوم[2] تقطر ألماً إذا تذكرنا حرمة الفتاة العربية، وخدرها وسترها، والصورة تزداد ألماً، عندما يذكر بيرم، نزول الفتى الإسرائيلى الجميل وهو «سكران يترنح»، إنه الفقر والحاجة، فى أجلى مظاهرهما، وأعمق دلالتهما.

هذا هو الألم الذى يعتصر القلب، ولكن الفنان يصوره على هذا النحو الضاحك، الذى أشرنا إليه، ولكنه مُبْكٍ فى الآن نفسه.

وبيرم التونسى نفسه، ما حطه من هذا الألم الضاحك، والضحك الألبم؟ إن الدعابة التى طغت على النصوص الخاصة بحياته، وتجاربه لذاتية، جعلت آلامه، بمثابة المشهد الخارجى، الذى يتفرج عليه، إن شخصيته هنا تزدوج،

(١) م.س ص ١١١ .

(٢) م.س ص ٢٠ .

وهذا هو ـ معنى التحدى ـ.

وفى مذكرة «الجوع» بعد أن يتضور جوعاً، إلى حد الهذيان، يفاجأ قارئه بحصوله على لقمة غريبة، ولكن الدفء وحده فى بلد مثل ليون، يعد لقمة كبرى لاسيما مع النوم[1].

وفى فرونويل، بعد الفزع والخيبة، يفاجئ القارئ بـ«اللهم زدنى علما» وبعد أن يعانى الأمرين فى عمل شاق، وطعام كريه، وبعد أن يلعن الصحافة، يفاجئنا بربح لم نكن نتوقعه «الأوراق الرسمية» التى أهجم بها على كل مصنع، بلا خوف ولا تردد[2].

وفى باريس بعد أن يشتغل ساعات فى مطعم، ويسمع ما يكدر خاطره، ثم يفصل من عمله فى أول يوم، يفاجئنا بـ«والأجر خالص كما تقدم»[3].

وفى مصر، بعد أن تسلب منه قروشه القليلة، ويقف متهماً فى مركز البوليس، فى وطن محرم عليه، يفاجئنا بـ«إلا أن العرس تم بالتمام والكمال»[4]، أى دعابة هذه وأى نهايات ضاحكة، بل أى رجل حديدى، يتحدى الألم، والمصائب، ثم يخرج ظافراً مبتسماً.

ألا نحس فى بعض الأحيان أنه يسخر منا نحن القراء؟.

يسخر من تألمنا لألمه، ومن عواطف شفقتنا، التى تثيرها تجاربه الصعبة، إنه يورطنا فى هذه المعاناة التى تكبدها، ثم لا يلبث أن يسحب البساط من تحت أرجلنا، فإذا نحن نضحك على أنفسنا[5]، وإذا نحن على صورة من الضآلة والضعف، إزاء شخصيته العملاقة المتحدية، لعله يقودنا إلى فكرة

(١) م.س ص ٢٠ .
(٢) م.س ص ٥٠ .
(٣) المذكرات ص ٥٨ .
(٤) م.س ص ٦٤ .
(٥) م.س ص ٦٤ .

كبرى، هى مبدأ كل مناضل، صلب عنيد، وهى أن الألم والمعاناة والمصائب، مهما كان عتوها، لا تفقده التحدى ولا صلابة النضال، بل لا تزيده إلا عتياً وسخرية منها، ولا تصبغ على حياته إلا طابع «الملحمة».

نعم حياة التونسى ملحمة الألم والتحدى، ولا مكان للمأساة فيها، فلا ينبغى أن يتحدث النقاد عن مأساة بيرم، وإنما عن ملحمته.

إنه عاش تجارب وجودية مبكيه، فلم يبك، وتجرع الآلام، فضحك، وأضحك الناس.

إنه بهذا، يحفظ كرامة الإنسان، وقيمته وعظمته وشرفه، فى أحلك فترات الضعف والإشكال، والضحاك تفاؤل، والتفاؤل سمة النضال الأساسية، إن أخطأته، انقلب إلى يأس، فهزيمة.

والضحك فن جميل، وأجمل منه، هذه الإشارات الرشيقة المختزلة، التى تثيره فى قارئ المذكرات، وأجمل من ذلك كله، تسامى هذا الضحك، وإقباله على خوض الحياة وتجاربها المرة، بروح من نشاط الشباب وحيويته[1]، وبنفس المناضل، الذى يجعل الفن، مرادفاً للحياة[2].

هذا الضحك، بقدر ما يسلى القارئ، يعذبه بلطف إلى معايشة ألم هذه النماذج البشرية الكادحة، ومنها بيرم التونسى نفسه، وإلى التعاطف العميق معها، دون أن ينال من شرفها وكبريائها، بقدر ما يدفعه إلى السخط على

(١) لعله من الجدير بالملاحظة أن المؤلف نشر مذكراته وهو فى حوالى الأربعين. فيأمول عنصر العمر فى هذا النشاط المرح.

(٢) للكاتب التونسى على الدوعاجى «١٩٠٩ - ١٩٤٩» وهو ممن عاشروا بيرم التونسى كتاب بعنوان: جولة بين حانات البحر المتوسط، شديد الشبه بمذكرات بيرم فى فن الإضحاك، ولكن الفرق واضح فى الدلالات، ونكتفى هنا بالقول إن على الدوعاجى وهو حقاً أستاذ فى فن الضحك، يفتقر إلى عمق الدلالة، بحيث يبقى هزله، أقرب إلى الصيغة الطفولية غير الناضجة.

غيرها، من النماذج المتصلبة، وبقدر ما يكبح فى القارئ نفسه، نزعات التصلب والنشوة، وتبقى به التجربة البشرية، حافزاً على تسامى الإنسان، فى نضاله المرير وعلى التفاؤل المتعقل، بحياة أفضل، ومنزلة أرفع.

■ ■ ■

الأغنية عند بيرم

بقلم: محمد مكيوى

كان فى مقدمة البواعث، التى حدت إلى ظهور الزجل فى الأندلس، طموح الشعراء، فى نظم إبداع متميز، من لغة الشعب اليومية، فى إطار جديد فى الشكل والمضمون، وإضافة بعض الأوزان الموسيقية، إلى جانب وجود بحور الشعر، المتعارف عليها.

وأول من صنف القوالب الزجلية، هم سكان الأندلس، من خلال ما التقطوه من الأهازيج، والحكم والمأثورات الشعبية.

كانت بداية نظم هذا اللون الجديد، على يد «أبى بكر بن عبدالملك بن قزمان» الذى وُلد فى قرطبة عام ١٠٦٨ وتوفى عام ١١٦٠ ميلادية.

وازدهر فن الزجل فى الأندلس، ثم تطور وتصدر الآداب المنظومة، وأصبح الزجل، لوناً من الآداب المعروفة للعالم، خرجت منه، الأغنية، والحكمة، والنقد، والوصف، والهجاء، والرثاء، وانتشبيب، والصور المسرحية، والقوما، والكان كان، والطباق، والحماق، وشعر لعامية.

والإسكندرية قدمت الكثير من رواد الزجل، بداية من «ابن قلاقس السكندرى» مروراً «بالنديم» حتى عصر بيرم، وتلاميذه من بعده.

والأغنية فرع هام من فروع الزجل، تحمل أسْمَى المشاعر فى شتى المجالات، تحمل لوناً من ألوان الفن الشعبى، 'كتسب العراقة من إلهام الفطرة، ورفاهة الحس، وانطلاق الروح، فلحن الراعى، وإنشاد الحادى، وإيقاع المنشد، فى

حلقة الذكر، وترنم الشحاذ، وأهازيج الحاوى، ونداء البائع، كل هذه ترانيم، تنبعث عن الأعماق، تحمل هيام الروح، وظمأ العاطفة، ولهفة النفس.

اتجه كبار الشعراء، لنظم الأغنية، من أمثال إسماعيل صبرى، والعقاد، وشوقى، الرافعى، حفنى ناصف، عثمان جلال، أحمد رامى، على محمود طه، إبراهيم ناجى، صالح جودت، طاهر أبو فاشا، عبدالفتاح مصطفى. ومن رجال الأزهر الشيخ عاشور القوصى، محمد يونس القاضى، على الغاياتى.

وعندما نعود إلى عصر الغناء الذهبى، الذى أرخ له الموسيقار كامل الخلعى، فى كتابه «الموسيقى الشرقية» نجد كوكبة من نجوم الطرب، والمسرح الغنائى عبده الحامولى، محمد عثمان، سلامة حجازى، كامل الخلعى، ألمظ، عكاشة، داود حسنى، المسلوب، إبراهيم العربى، إبراهيم فوزى، منيرة المهدية، الشيخ أبو العلا، صَفَر على، إلى أن جاء سيد درويش، فكانت نقطة الانطلاق فى المسرح وفى الغناء الفردى والجماعى.

ارتبط اسم سيد درويش، بمجموعة من المؤلفين بديع خيرى، محمد يونس القاضى، بيرم التونسى.

كان اللقاء الأول، لبيرم التونسى مع سيد درويش، فى أوبريت «شهرزاد»، وبيرم ابن الإسكندرية، الذى ولد فى حى السيالة، وذاعت شهرته، بعد قصيدته المجلس البلدى، ثم إصداره مجلة المسلة، التى كان شعارها «المسلة لا جريدة ولا مجلة» والتى صدر منها «١٣» عدداً آخرها فى مايو ١٩٢٠، ثم نفى بيرم بسبب هجومه ونقده للملك، وفى هذا الوقت، كان وهو فى المنفى، يراسل مجلة «الشباب» وأصبح يكتب أزجالها وأشعارها، وصورها الوصفية، فكانت متعة ومدرسة، وهكذا تنوعت فنون بيرم، شعراً، ونثراً، وزجلاً.

وإذا كان اختيارنا فى هذه الدراسة، «الأغنية عند بيرم» نقول إن البداية

كانت «أغانى أوبريت شهرزاد» ثم انطلاقه بعد عودته من المنفى، بعد وفاة سيد درويش بخمسة عشر عاماً، كتب فيها فى مختلف المجالات الأوبريت، الفيلم السينمائى، المقامة، الاسكتش الغنائى، الملحمة، وكانت للأغنية نصيب كبير، فى مؤلفات بيرم التونسى، بدأها مع سيد درويش، ثم فى مسرح ملك (مطربة العواطف) شارك بالألحان فى معظم أغانى بيرم: زكريا أحمد «السنباطى» ومحمود الشريف، فريد الأطرش، محمد عبدالوهاب، محمد القصبجى، أحمد صدقى، محمد فوزى، ومعظم ملحنى هذا العصر.

وكانت أغانى بيرم، إطاراً رائعاً مذهباً للوحاته الإنسانية، التى رسمها بريشته العبقرية، مصوراً فى وضوح وجلاء المجتمعات العربية، خاصة المجتمع المصرى، يعينه على ذلك إيقاع أسلوبه البديع.

ولغة بيرم الشعبية البلدية الأصيلة، تسعفه باللفظ الدقيق.

لذلك لم يك أمير الشعراء «شوقى» يلقى الأمر على عواهنه، حين قال «أنا لا أخشى على الشعر العربى طغيان أحد أو شىء، إلا بيرم، وأدبه الشعبى».

والأغنية عند بيرم دفقة وطنية، قضية، وفكر، ومحصول لفظى من واقع الحياة، كما أن بيرم خرج بالأغنية من دائرة الجمود إلى الحركة. ومنحها نبض الحياة، وكان من الرواد الأوائل فى المسرح الغنائى، وأغانى السينما، القائمة على الديالوج والإسكتش، والغناء الجماعى الذى يدخل فى باب الأوبريت، وإذا كان معظم مؤلفى الأغانى، يجمعهم إيقاع واحد، وتدور معظم أغانيهم حول الهجر، الضنا، الشجن، السهر.

فبيرم كان مختلفا فى صوره وتركيباته، وثورته الوطنية، ونظرته للمجتمع، حتى فى العاطفة، كان له رأى آخر.

ونبدأ بعرض هذا النموذج الفريد، لأغنيته من أوبريت شهرزاد «أنا المصرى».

أنا المصرى كريم العنصرين

بنيت المجد بين الأهرامين

جدودى أنشأوا العلم العجيب

ويجرى النيل فى الوادى الخصيب

لهم فى الدنيا آلاف السنين

ويفنى الكون وهما موجودين

أنشودة حماسية، جمع فيها بيرم، الحضارة المصرية، ووصفها من خلال محصول لفظى يملكه بيرم، الأهرام، النيل، واستمرار الحياة، وعظمة المصريين، كما نجد فى هذه الأنشودة البسيطة المعبرة، الأسلوب الشعرى الرفيع القريب جداً من الفصحى.

أيضاً فى أوبريت «شهرزاد» يضع بيرم الميكروسكوب الشعرى، حول الجندى المصرى.

فيقول فى بداية أنشودة «**أحسن جيوش**» وهى من أوبريت شهرزاد أيضاً:

أحسن جيوش فى الأمم جيوشنا

وقت الشدايد تعالى شوفنا

ساعة لما نلمح جيش الأعادى

نهجم ولا أى شىء يحوشنا

ومن خلال هذا المشهد، ومن أنشودة «**أحسن جيوش**» تحس ببراعة الاستهلال عند بيرم، كما تحس بثقافته الدينية، فهو يؤكد الحديث الدينى عن الرسول عليه الصلاة والسلام، حول صلابة وقوة الجندى المصرى، والنماذج

الوطنية عند بيرم، لا حصر لها، فهو شديد الإحساس بالوطن، والاقتراب منه.

ونتوقف لنجد هذه الأغنية، التي شدت بها سيدة الغناء العربى «أم كلثوم» ووضع موسيقاها الفنان «محمد للوجى» وكانت من الأغانى الثورية، فى زحف العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ والتى يقول فيها:

صوت السلام هو اللى ساد واللى حكم

على الدخيل اللى اندحر واللى انهزم

عدونا لما اعتدى قدمنا أرواحنا فدا

واستعجبت من بأسنا كل الأمم

تلات أمم يا بورسعيد متقدمه

بدبابات وطيارات تملا السما

الأوله/ داخله البلاد مستعمره

والثانيه/ بعد الانكسار متجبره

والتالته/ على العرب متأجره

فى هذه اللوحة الوطنية المتميزة، يتلاعب بيرم بموسيقى الشعر، فهو يستعمل بحر «الرجز» كاملاً، ثم يقطعه، حسب روى الحدث، إلى جانب المحصول اللفظى الذى يملكه بيرم وحده، نجده يأخذ شكل الترصيع فى نهاية القافية انهزم، أمم، مستعمره، متجبره، مستأجره، كما أدخل فى هذه الأنشودة، فن الأرغول الأوله، الثانيه، الثالثه.

هذا هو بيرم، فى إعجازه وإبداعه الغنائى، ونماذج الأغانى الوطنية، عند بيرم كثيرة ومتنوعة، ومادمنا نريد أن ننتقل إلى لون آخر من الغناء عند بيرم،

وقبل أن ننتقل إلى بستان آخر، نتوقف قليلاً أمام هذه الأغنية الوطنية، وكانت بمناسبة إعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التى لحنها الملحن عبدالعظيم عبدالحق، وشدا بها المطرب محمد قنديل:

وِحْدَه ما يغلبها غلاب

تباركها وحدة أحباب

توصلنا م الباب للباب

ولا حاجز ما بين لاتنين

ولا مانع ما بين لاتنين

وأنا واجف فوج الأهرام

جدامى بساتين الشام

فى محبة وأمان وسلام

بتجوللى مرحى يا زين

ولا مانع ما بين لاتنين

ولا حاجز ما بين لاتنين

وفى هذه الأغنية الفريدة، خط يربط بين الأهرام والشام فى بيت واحد، كما يجمع فى هذه الأغنية اللهجة المصرية، واللهجة الشامية، وتعبيراً عن الوحدة بين العرب فى عمق وبساطة، إلى جانب الإيقاع الشعبى الذى يمتزج بالموسيقى الشعبية المصرية، ورقصه الدبكة الشامية.

لعب بيرم التونسى، دوراً بارزاً فى الأغنية السينمائية، فقد اعتمد فى أغانيه للسينما، على دراما الموقف، واللقطة السريعة، والإيجاز الشديد، وهو

واحد من الذين صنعوا ،الأغنية القصيرة فى هذا المجال، وأسهم بنشاط كبير فى مجموعة ضخمة من الأفلام، مع أم كلثوم، وفريد الأطرش، ملك، نادرة، عبدالوهاب، محمد فوزى، محمد الكحلاوى، ليلى مراد، سعاد محمد، نور الهدى، عبدالعزيز محمود، وكارم محمود وغيرهم.

كما كان يجيد اللهجات المختلفة، البدوية والمغربية والتونسية والشامية، مما ساعد فى تصوير البيئات العربية: بدقة متناهية فى الأفلام.

وفى «فيلم سلامة» لسيدة الغناء العربى أم كلثوم، يقدم بيرم هذه الأغنية «الفوازير» مع مجموعة من الأغانى المتميزة، فى هذا الفيلم.

جــولي ولا تخـــبـــيش يا زين	**إيـش تجـــــــول العين لـلعـين**
لما العين تـشـــوف حـــبـــيب	**تجــوله ولا تـخــشـــاش رجــيب**
بـعـــيـــد وصـــالك ولا جـــريب	**ويوم الوعـــده نشــوفك فين**

* * *

جــولي ولا تـخــشـــاش مــلام	**حـــلال الجـــبلـه ولا حـــرام**
الجــبله إن كـانـت من ملهــوف	**اللـي عـلى ورد الخـــد يـطوف**
يـاخـــدها بدال الـواحـــده ألوف	**ولا يـســـــمع للـنـاس مـــلام**

* * *

حوار بين المجموعة والمطربة، باللهجة البدوية، حسب أحداث الفيلم، يعبر بصدق عن سهرة من سهرات البدو، فى الصحراء وهم يتسامرون، ورغم ذلك، تحمل الأغنية من المعانى الكثيره، عن التقاليد والعادات لصحراء البدو، فى هذا العصر.

قالب من القوالب الغنائية، ودعوة للتأمل، فى قدرة وإبدع بيرم، تجد فيها

السلاسة والإقناع.

ومن «فيلم فاطمة» لأم كلثوم ومن ألحان زكريا أحمد أيضاً، نرى كيف يتغزل بيرم في الزهور.

الورد جــــمــــيـل وله أوراق   عليــهــا دليـل من الأشــواق

إذا أهداه حــبــيـب لحــبـيـب   يكون مـعناه وصــاله قــريب

شـــــــــوف الــزهــور واتــعــلــم

بــيــن الحــــبــــــايـب تـتـكـلـم

شـــــوف.. شـــــوف   شـــــــوف واتــعــلــم

يرسم بيرم صورة للغة الزهور، عندما يميل النرجس شمالا ويمينا، ويعطر الفل البساتين، ويسبح فى الخيال مع الياسمين، الذى يزين صدور الغيد، رقة وعذوبة فى قالب شعرى جميل، والأغنية لوحة من حديقة الحياة.

ومع أغانى الأفلام، يلتقى الموسيقار محمد عبدالوهاب، مع بيرم فى أغنيتين «ياللى زرعتوا البرتقال» شدت بها المطربة رئيسة عفيفى «ومحلاها عيشة الفلاح» غناها عبدالوهاب وهنا يصور الفلاح ويقول:

مــحــلاها عــيــشــة الفــلاح   مـطامن جلبــــه مـــــرتـاح

يتــــمــــرغ عـلى أرض بـراح   والخـــيـــمــة الزرجــه ســتــراه

يــــــاه.. يــــــاه.. يــــــاه.. يــــــاه

الشكوى عـمـره مـا جـالـهـاش   أن لاجـى والا مــــــالجـــــاش

والدنيــا بجــرش مــا تــســاوش   طول مـا هو اللي يحـبـه حـداه

يــــــاه.. يــــــاه.. يــــــاه.. يــــــاه

يا ريف أعـــيـــانك جـــهلوك — وعـــزالهم شـــالوه وهجـــروك

لمداين مـــزروعـــه بشـــوك — ياما بكره يجـولوا يا ندمـاه

يـــــاه.. يـــــه.. يـــــاه.. يـــــاه

يتعامل بيرم فى هذه الأغنية، مع المحصول اللفظى لأهالى الريف، فنجد اللفظة فى موضعها الخيمه الزرجه، زعبوط، جرش ما الجاش، إلى جانب نقده اللاذع للأغنياء، الذين هجروا الريف إلى المدن المزروعة بالأشواك، وقد تحقق ما أحس به بيرم، فتضاءلت رقعة الأرض المزروعة الآن، وذلك بسبب ما أشار إليه بيرم، فهجرة أبناء الريف إلى المدن، أصبحت قضية تستحق الاهتمام.

وعندما يتعرض بيرم لأغنيات المناسبات، التى كتبها للسينما، نجدها كثيرة جداً، وكيفما اتفق نختار هذه الأغنية من «فيلم لحن الخلود» من ألحان وغناء الموسيقار فريد الأطرش، يغنى فيها عن عيد ميلاد بطلة الفيلم:

يا مـــالكه القلب في إيدك — دا عـــيد الدنيا يوم عـــيدك

* * *

عـــيـــونك في الهـــوى غنوه — وخـــدك للأمـــانى كـــاس

شـــافـــوكى في المهج نشـــوه — وقـــالـــوا ربنا يزيدك

وعـــــودك لحن يا حلوه — ســـحـــرتي به قلوب الناس

يا مـــالكه القلب في إيدك — دا عـــيد الدنيا يوم عـــيدك

* * *

جـــمـــالك ســـر إلهـــامى — وحـــســـنك وحي أنغـــامى

ولمـــا تـــزيـــد بـــي آلامـــى — أواســـيـــهـــا بتـــغـــريدك

يا مـــالكه القلب في إيدك — دا عـــيد الدنيا يوم عـــيدك

إلى أن يقول:

يا فـايقـه الـورد فى عـبـيـره أتـارى الـورد غـار مـنـك

وما زالت هذه الأغنية، تتردد كثيراً حتى الآن، لما فيها من صدق، ودقة التعبير، والوصف والعاطفة.

والبيت الأول فى الأغنية يقول:

يا مـالـكه القـلب فى إيدك دا عـيـد الدنيـا يوم عـيـدك

وكما قلنا من قبل، أنها قدرة بيرم على براعة الاستهلال، كما أن الصور التى رصع بها بيرم الأغنية «عيونك فى الهوى غنوه» «شافوكى فى المهج نشوه» ولفظ «المهج» يدل على تمكن بيرم، من إدخال بعض الجمل بالفصحى، إلى نسيج العامية، فتعطيها ثراء وجمالاً.

وبيرم التونسى واضحاً هو الذى أعطى المذاق والتميز للأغنية الشعبية، حتى فى السينما نجد ذلك واضحاً فى مجموعة الأغانى، التى كتبها للفنان الشعبى محمد الكحلاوى، فى أفلامه المتعددة، ومن هذه الأغانى، يا دمعتى زيدى هيا هيا، ما تخبيش عليا، يا صحرا المهندس جاى، فضلك يا سايج المطر، عنتر يا حاميها.

والنماذج كثيرة ومتعدده بالضرورة، لابد أن نتوقف، حتى ننتقل إلى فرع آخر من إبداعات بيرم فى فن الأغنية.

ولكى نؤكد براعة بيرم، نقدم جزئية من «أوبريت غُنَا العرب» من «فيلم أحكام العرب» تلحين وغناء الفنان الشعبى محمد الكحلاوى، كما غنى هذا الأوبريت ملحن آخر الموسيقار فريد الأطرش:

المجموعة:

غنا العـــرب كله طرب ... من طبـــعنا ومن قلبنا

ولا من عــزف ولا من ضـــرب ... أحـــسن مــفــيش من دا الغنا

البطلة:

غنيت لك يا هاجـــرى ... حـــتى جـبـــرت بخــاطرى

لا تبـــتـــعـــد عن ناظرى ... ونت مــــعــــاك روحى أنا

البطل:

لا تعـــتــبي ع اللى هجــر ... وخـــبـــرينى يا بدر

هدا غنا ولا ســـحـــر ... أنا دخــــيل الله أنا

وفى هذا الأوبريت «غنا العرب» أو فى أوبريت «بساط الريح» من «فيلم آخر كدبة» ومن ألحان الموسيقار فريد الأطرش، يقدم بيرم دليل ثقافته الواسعة، فى لهجات الشعوب العربية، فنجد اللهجة السعودية والعراقية والمغربية والسورية واللبنانية والتونسية والمصرية.

والحقيقة أن هذه الصور السينمائية، إذا سميناها تجاوزا أوبريتات أو اسكتشات، تستحق أن تكون لها دراسة خاصة، لأنها جديرة بذلك.

وفى بستان بيرم الغنائى، نتوقف قليلاً أمام هذا الفرع الأخضر، وهو الأغنية الوصفية، نبدأها بأغنية «البنفسج» من ألحان الموسيقار رياض السنباطى وغناء المطرب الكبير صالح عبدالحى:

ليــه يا بنفـــسج بتـــبـــهج ... وانــت زهر حــــزين

بالعين تتـــابعك وطبــــعك ... مــــحـــتــشم ورزين

ملمـــــوم وزاهى يا ســـــاهى　　　لـم تبـــــــــوح لـلـعـين

بـكـلـمــــــه منك كـــــأنك　　　ســـــــــــــر بـين اتـنـين

حـــسنك ف كـــونك بلونك　　　تـأنـس المهــــــجـــــــور

إلى أن يقول:

حطوك خـــمــيله جـــمـــيله　　　فـــوق صـــدور الغـــيـــد

تـســـمع وتـســـرق يا أزرق　　　همـــســــة التنهـــيـــد

لـيـــــه يا بـنـفــــسج بتــــبـــــهج

وانــــت زهـــر حــــــــــــــزيـــن

الأغنية من إيقاع «بحر البسيط» الموال، تذكرنا بمشغولات خان الخليلى، بما فيها من دقة الصناعة، فهو أى بيرم، يقسم البحر إلى شطرتين فى البيت، فنجده يقول: (ليه يا بنفسج بتبهج) وهى تساوى نصف تفعيلة الموال أو «بحر البسيط»، وفى الشطر الأخير فى البيت (وانت زهر حزين) وبذلك تستكمل تفعيلة البحر مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن.

والجديد فى هذه الأغنية، القوافى الداخلية فى كل بيت (ليه يا بنفسج بتبهج) (العين تتابعه وطبعك) (ملوم وزاهى يا ساهى) (بكلمة منك). (كأنك) (حسنك ف كونك بلونك)، (حطوك خميله جميله) (تسمع وتسرق يا أزرق) قوافٍ داخلية كالنقش والزخرفة، التى نقف أمامها مبهورين.

ولا شك، أن هذه الأغنية، فى التعبير، والمعنى، والدقة، مدرسة لصناع الأغانى، حقاً إنها من أروع ما نظم بيرم.

وفى الوصف أيضاً، وما أكثر هذه النوعية، فى ديوان بيرم الغنائى، نستعرض هذه الأغنية «شمس الأصيل» التى غنتها كوكب الشرق أم كلثوم

ولحنها الموسيقار رياض السنباطى:

شـــمس الأصـــيل دهبت	خـــوص النخـــيل يا نيل
تحـــفـــه ومـــتـــصـــوره	في صـــفـــحـــتك يا جـــمـــيل
والـنـاي عـلـى الشـط غـنـى	والقـــدود بتـــمـــيل
عـلـى هبـــوب الهـــوى	لمـــا يمـــر عـــلـــيـــل

إلى أن يقول:

مطرح مـــا يرسى الهـــوى ترسى مـــراســـينا
والليل إذا طال وزاد تقـــصـــر ليـــاليـنا
واللى ضناه الهـــوى باكى وليله طويل

وهذه الأغنية أيضاً، من إيقاع بـ «بحر البسيط»، ينقلك بيرم إلى أحضان مصر، شموخ النخيل والشمس حين ترسل الضوء، فوق خوص النخيل، فيتحول إلى ذهب، النيل، الناى، الذى يبعث النشوة، النسمة، حين تمر بسحرها، لليل العشاق.

ولم تخلُ هذه الأغنية، من المفردات المرتفعة المستوى، التى عودنا بيرم عليها، وحين تسمع هذه الأغنية، وأنت بعيد عن القاهرة، تحس بمدى الحنين إلى النيل والنخيل والشمس وإلى مصر، التحفة، التى دائماً نتصورها فى الحقيقة والخيال.

ومن الأغانى الوصفية، لبيرم صاحب الرصيد الكبير، فى مجال الأغنية، نعرض هذه الأغنية «يا صباح الخير» تلحين زكريا أحمد الشريك بالموسيقى فى معظم أغانى بيرم وغناء أم كلثوم:

يا صباح الخير ياللي معانا | الكروان غَنَّى وصحانا
والشمس أهي طالعه وضحاها | والطير أهي سارحه في سماها
يا الله معاها

يا هناه اللي يفوق من نومه | قاصد ربه وناسى همومه
يفرح قلبه يسعد يومه | فرحه طول عمره ما ينساها
يا الله معاها

الصبح آهو نور واتبسم | والدنيا ضحك لي مُحَيَّاها
ونسيم الأزهار اتنسم | على أهل الدنيا وحياها
فى البدريه ساعه هنيه
يسعدنا جمالها وبهاها
يا الله معاها

وصف دقيق لفترة الصباح، ودعوة للتأمل والسعى للرزق، وكثير منا تمر عليه فترة الصباح، ولا يشعر بهذا الجمال الذى ينعش الروح ويصفى الوجدان، الشمس وهى تبعث الدفء والنور، والطير وهو سارح على الرزق، ابتسامة الحياة ليوم مشرق جديد، لوحة من صنع المبدع سبحانه وتعالى نراها يوميّاً، ولكن معظمنا لا يشعر بها، ولكن بيرم يدعونا للتأمل فى ملك الله الواسع.

وبخطى سريعة، نعود إلى خط آخر، من رموز الأغانى المتعددة، فى صفحات بيرم، ونقلب الصفحات، وبيرم الذى حفظ القرآن، والذى يقول عن نفسه:

« تعلمت فن الإنشاد والمدائح، من أفواه المداحين، الذين كانوا يتواجدون دائماً فى الساحة، أمام مسجد سيدى (أبو العباس) وحفظت معظم الملاحم الدينية ».

نلتقط بعض الأغانى الدينية، من مؤلفات بيرم، كنموذج لهذه النوعية.

ونبدأ بـ «القلب يعشق كل جميل» من ألحان رياض السنباطى وغناء أم كلثوم:

القلب يعـــشق كل جـــمـــيـل ويا مـــا شـــفت جـــمـــال يا عين

واللى صـــــدق في الحب قليل وإن دام يـــدوم يـــوم والا يـــومـــين

* * *

واللـى هـويتــــــه الـيـــــــوم دايم وصــــــــــــــــالـــه دوم

لا يعـــــــاتـب اللـى يتـــــوب ولا ف طبـــــــعـــــــه اللـوم

واحـــــد مـــا فــــيش غـــيـــره مــــــــلا الـوجـــــــود نـوره

ثم فى المقطع الثانى يقول:

مكه وفـــيـــهـــا جـــبـــال النور طَالَّه على البـــيـت المعـــمـــور

ثم يقول:

فـــوقنا حـــمـــام الحِـــمَـــا عـــــدد نجـــوم الـســــمـــــا

طـــايـــر عـــلـــيـــنـــا يـــلـــوف ألـوف تـتــــــــــابـع ألـوف

طايـر يهـنـى الـضـــــيـــــوف بـالـعــــفــــو والمرحـــــمــــهْ

إلى نهاية الأغنية التى يسجل فيها بيرم مشاعره، عند دخوله مكة، والطواف بالحرم الشريف والتلبية، وحمام الحمى، وهو يطوف فى السما فوق الحجاج، ثم يصف الجبال التى يشع منها النور، وهى تطل على البيت المعمور.

حقا لا يتمالك الإنسان نفسه، حين يستمع إلى هذه الأغنية، إلا أن يشتد به الشوق والحنين، إلى زيارة بيت الله الحرام.

ومن الأغانى الدينية، ومن ألحان وغناء الفنان الشعبى محمد الكحلاوى، نقدم هذه الأغنية البدوية «فضلك يا سايج المطر»:

تُشكر يا سايج المطر   تُحمد يا سايج المطر

خيرك يا سايج المطر

تشكر يا رافع السما   تروي العطشان م الظما

خليت الحب والشجر   تخرج م الرمل والحجر

فضلك يا سايج المطر   حمدك يا سايج المطر

يا صاحب الجود والكرم   أحييت الأرض م العدم

شكرك يا سايج المطر

فى هذه الأغنية البدوية، يقدم بالكلمات، لوحة من البيئة، فى صورة دعاء وشكر للمولى عز وجل، حين ينزل المطر على الأرض فى الصحراء، فتخضر وتزدهر، ونقطة الماء فى الصحراء، لها قيمة كبيرة، وكثيراً عندما يتأخر المطر، يصلى أهل البدو، صلاة الاستسقاء، ويدعون الله، أن ينزل الغيث من السماء.

وهكذا يقدم بيرم، ومضة حية، من البيئة اليدوية، فى الإطار الشعبى، وباللهجة وبالمحصول اللفظى، الذى تميز به بيرم.

وأيضاً، من الأغانى البدوية الدينية، تشدو نور الهدى بهذه الأغنية «يارب سبح بحمدك»:

يارب سبح بحمدك كل شيء حي   لما تجلّيت وأجريت الهوا والمي

خلجت فيها نعم منها الشبع والري   يسعى بها الجوم في ظل الشجر والفي

امتزاج من اللهجة البدوية، والعربية الفصحى، ودعوة بأن يطرح الإنسان

همومه، يؤكد بيرم ذلك، فى الجزء الأخير من الأغنية :

دنيــاك يا مــبــتــئس مــجــعــوله للأفــراح

اطرح حـمـول الهـمـوم واجـعـد هنا مـرتاح

وإذا أصــــابك ضنـا ولا ابتليت بجـــراح

ياما تمر الهــمــوم مــر الســحــاب يا خى

أيضاً لا تخلو الأغنية من قاموس بيرم، الشبع، الفىء، الرى، مبتئس، وهكذا عودنا بيرم.

يقول الموسيقار الكبير زكريا أحمد «إن أغانى بيرم ليست فى روعة كلماتها فقط، ولكنها قوية الإيقاع فى موسيقاها الشعرية، التى لها علىّ سلطان شديد، يجعلنى أتعامل معها بانسجام وترشدنى إلى النغمة التى أبحث عنها».

ومع بيرم، والأغانى النقدية المرحة «المونولوج»، نقدم هذه الاستغاثة مع أهل «المغنا» لحن وغناء زكريا أحمد :

يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقه سكوت لله

دا احنا شبعنا كلام ماله معنى ياليل ويا عين ويا آه

* * *

طلعت موضه غصون وبلابل شاكى فيها حزين

شاكى وباكى وقال مش عارف يشكى ويبكى لمين

واللى جابت الكافيه طارشه ما هش سامعاه

يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله

ويختتم المونولوج ويقول:

حافضين عشرة اتناشر كلمة نقل من الجرنال
شوق وحنين وأمل وأمانى وصد وتيه ودلال
واللى اتعاد يتزاد يا اخوانا ليل ونهار هواه
يا أهل المغنا دماغنا وجعنا دقيقة سكوت لله

ومن نفس الإيقاع الشعرى، والنقد الساخر نلتقى مع مونولوج «حاتجن» من ألحان زكريا أحمد:

حاتجن ياريت يا اخوانا ما رحتش لندن ولا باريز
دى بلاد تمدين ونضافه وذوق ولطافه وحاجه تغيظ
ملاقتيش جدع متعافى وحافى وماشى يقشر خص
ولا شحط مشمرخ أفندى معاه عود خلفه ونازل مص
ولا لب أسمر وسودانى ونازل هات هات يا تأزيز

* * *

صور من الشارع المصرى، يقدمها بيرم، فى قالب من النقد الساخر، تدور حول عادات وتقاليد متخلفة، لابد أن نبتعد عنها.

وبيرم يغوص فى قاع المجتمع، ليصحح الأخطاء العائمة والتجاوزات فى مجتمعنا، ويقارن بين الخطأ والصواب.

كما أنه له رأى فى الأغانى، فهو بسخريته المعهودة، ينقد مؤلفى الأغانى ويلخص ذلك عندما يقول:

حافظين عشرة أتناشر كلمه نقل من الجرنال
شوق وحنين وأمل وأماني وصد وتيه ودلال

وبيرم في مونولوج «حاتجن» يقارب بين ما يحدث في مصر من تقاليد بالية، مزعجة، وبين لندن وباريس.

وعندما نتعرض للإيقاع الشعرى، في منلوج «المغنا» و«حاتجن» نجد إضافة جديدة إلى أوزان الزجل، وضعها بيرم ليعطى للمنلوج سرعة إيقاع العصر، وتعتبر هذه التجربة، هي الأولى من نوعها، في موسيقى الزجل.

وإذا فتحنا ملف المنلوجات من مؤلفات بيرم، التى قدمها في المسرح والسينما والإذاعة والحفلات العامة، لنجوم المونولوج عقيلة راتب، سيد سليمان، إسماعيل يس، محمود شكوكو، حسن فايق، فؤاد شفيق، حسن كامل، ثريا حلمي، حسين المليجي، نجد أننا أمام أعمال ونماذج، تعبر بصدق عن المجتمع المصرى.

ومع شكل آخر من الغناء، نلتقى مع بيرم والملحمة، ومن ملاحمه الشهيرة «ملحمة محمد على» لحنها وغناها الموسيقار رياض السنباطى، وملحمة «الظاهر بيبرس» التى كان يقدمها على حلقات في الإذاعة المصرية، واستمرت لمدة عام من غناء. المطرب الشعبى السيد فرج، وعند «ملحمة محمد على» نتوقف قليلاً لنتقدم بعض الأبيات من هذه الملحمة:

محمد لما شرفها بعينه المنصفه شافها
كنوز مين بس يعرفها ويقدر ينتفع بيها

* * *

مزارع جوها صافي وطولها وعرضها وافى
وليه يمشي ابنها حافي يمد الإيد ويطويها

* * *

وليـــــه القـــاضي والـوالي يجــبـــهم بابنـا العـــالي

وليـــــه مـــا يكـنش طـوالي حــاكــمـــهــا من أهاليــهــا

* * *

يا أبـو إبـراهيـم ســـاعـــدنـا وهــات إيــدك عــلــى إيـدنــا

نخلص مـــصـــر يا ســـدنا من الـركش اللى مـــاليـــهـــا

* * *

ورغم أن هذه الملحـمة، كتبـها بيرم بتكليف من القصر الملكى فى هذا الوقت، فإنها لا تخلو من النقد والسخرية، نجد ذلك عندما يقول:

ولـيـــه يمشي ابنهــا حــافى يمد الإيـد ويـطـويـهـــــا

أيضاً يؤكد بيرم على حقوق المصريين، فى حكم بلادهم ويقول:

ولـيــــــه الـقـــــاضـى والـوالـى

يجـــيـــبــــهم بابـنـا الـعـــالى

ولـيـــــه مـــــا يـكـنـش طـوالـى

حـــاكـــمــــهـــا من أهاليـــهــا

«والباب العالى» هو السيطرة التركية على مصر فى هذه الفترة.

رغم النفى والتشرد، فبيرم هو بيرم، فى نقده وسخريته، وتمسكه بالحق.

وكما قلنا فى البداية، أن لبيرم رأيا آخر فى الأغانى العاطفية.

يقول بيرم:

أنا لا أكتب إلا من الواقع، وأحاول أن تكون كلمات أغنياتى، معبرة عن

الشخصية المصرية، وأخالف الذين يكتبون كلمات ساحرة فى أغانيهم، ولكن ليست لها معنى، فأنا أكتب للشعب، ولا أكتب عن «وجدان ضمير الحياة».

ومن روائع بيرم العاطفية لأم كلثوم نقدم:

الأولة فى الغرام

الأوله فى الغرام والحب شبكونى

والتانيه بالامتثال والصبر أمرونى

والتالته من غير ميعاد راحوا وفاتونى

الأوله فى الغرام والحب شبكونى ـ بنظرة عين

والتانيه بالامتثال والصبر أمرونى ـ وأجيبه منين

والتالته من غير ميعاد راحوا وفاتونى ـ قلولى فين

الأوله في الغرام والحب شبكونى بنظره عين قادت لهيبى

والتانية بالامتثال والصبر أمرونى واجيبه منين احتار طبيبى

والتالته من غير ميعاد راحوا وفاتونى قولولي فين سافر حبيبى

نموذج غريب فى كتابة الأغنية، وبتكار عجيب، فى أن يخضع بيرم الفورم الزجلى، فى صورة أغنية عاطفية، تفيض بالأحاسيس والمشاعر، إلى جانب موسيقى الشعر، التى بدأها بالموال، ثم أضاف فى المقطع الأول جملة «بنظرة عين، أجيبه منين، قولولى فين».

ثم فى المقطع الثانى، «قادت لهيبى، احتار طبيبى، سافر حبيبى»، تشابك فى موسيقى الشعر، يدل على آفاق واسعة ودراسة فى أصول على النغم.

ومع أم كلثوم ورياض السنباطى يقول بيرم فى الحب:

الحب كده وصال ودلال ورضا وخصام
وأهومنده وده الحب كده مش عايزه كلام
حبيبى لما يوعدني تبات الدنيا ضاحكه لي
ولما وصله يسعدنى ما فكر ف اللي يجرى لى
ينسينى الوجود كله ولا يخطر على بالى

وفى النهاية يقول:

حبيب قلبى يا قلبى عليه ولو حتى يخاصمنى
ويعجبنى خضوعى إليه واسامحه وهو ظالمنى
وبعد الغيم ما يتبدد وبعد الشوق ما يتجدد
غلاوته فوق غلاوته تزيد ووصله يبقى عندى عيد

الحب كده

صورة فيها قوة الحب، والتسامح، والتلاقى، والبعاد، قصة الحب فى كل العصور، وكما يقول بيرم «الحب كده» والومضات كثيرة، فى شعر بيرم الغنائى تحتاج منا أن نتوقف ونتأمل.

ورغم هذا العرض السريع، الذى قدمناه فى هذه الأيام، التى لن تعود قبل مائة عام أخرى من الزمان، على ميلاد رائد الأدب الشعبى بيرم التونسى.

أقول إن هذا المحتوى، نقطة من بحر بيرم الكبير، الذى قدم لنا نبضات قلبه ومشاعر أكثر من ٦٠٠ أغنية، ومجموعة من الأوبريتات والاسكتشات والمسرحيات والبرامج الغنائية والمنلوجات والملاحم، إلى جانب أغانى الأفلام

والإذاعة والحفلات.

كل هذا الإنتاج الضخم، يتطلب منا وقفة طويلة لنعاود البحث والدراسة فى هذا التراث العظيم.

حقاً إن بيرم موليير الشرق، كما كان يقول عن نفسه.

■ ■ ■

المسرح الغنائى عند بيرم

بقلم: د/ حسن درويش

مقدمـة

قبل أن نبحث العلاقة، التى ربطت بين بيرم التونسى، والمسرح الغنائى، كان من الواجب علينا، استعراض الفترة السابقة، على دخول بيرم التونسى، مجال المسرح الغنائى.

أثناء الحرب العالمية الأولى، نشأت فرق مسرحية متعددة، تقدم الفكاهة والهزل والغناء، بالإضافة إلى المسرح الجاد الذى يمثله الشيخ سلامة حجازى، والذى كان يقدم المسرحيات العالمية المترجمة، وكان الحاضرون يعجبون بالقوة الفائقة، والصوت الشجى، للشيخ سلامة حجازى.

كذلك كان جورج أبيض، يقدم المسرحيات التراجيدية، ولا يتخللها غناء.

ونتيجة لظروف الحرب، كان الناس تتوجه إلى اللون الفكاهى، والغناء والهزل، للترفيه عن أنفسهم، وكان أشهر فرقتين فى تلك الآونة، هما فرقتا نجيب الريحانى، وعلى الكسار.

ونظراً لعزوف الناس عن مسرح جورج أبيض، والذى اعتقد أن السبب الرئيسى فى الإقبال على الفرق الأخرى، يرجع إلى ألوان الغناء والاستعراض، والهزل، ولم يدر أن السبب الأول، أن تلك الفرق، كانت تقدم صوراً محلية، تتحدث باللهجة الشعبية، التى يشتاق الجمهور لسماعها.

قام جورج أبيض، باستدعاء سيد درويش، بعد وفاة الشيخ سلامة

حجازى، وكلفه بوضع ألحان رواية «فيروز شاه»، وكان الأستاذ جورج أبيض، يقوم بدور قائد تترى، ولم تكن قدراته تسمح له بالغناء، وفشلت الرواية، إلا أن ألحانها كانت جديدة ومعبرة. لفتت الأنظار للشيخ سيد درويش، الذى سرعان ما اتفق معه الأستاذ نجيب الريحانى، لتلحين المسرحية الغنائية «ولو» ثم «قولوا له» وبعدها «إش».

وبدأت الخطوات الأولى للمسرح الغنائى المصرى، نتيجة لنجاح وانتشار ألحان تلك المسرحيات الغنائية، عى كل لسان، بدأ أصحاب الفرق الأخرى، تتعاقد مع الشيخ سيد درويش، لتلحين مسرحياتهم الغنائية، وهى فرق على الكسار، وأولاد عكاشة، ومنيرة المهدية.

وازدهر المسرح الغنائى فى تواجد كامل الخلعى، وداود حسنى، فى حلبة المنافسة.

إلى أن ظهرت أوبريت «العشرة الطيبة» تأليف الأستاذ الكبير محمود تيمور، وأزجال «بديع خيرى»، والتى اعتبرت بداية محاولة فنية جادة، حيث كان ألحانها مسرحية معبرة، بعيدة عن الأساليب الاستعراضية، وعن الألحان الشعبية، التى تميز بها إنتاج سيد درويش، فى مستهل عمله مع فرقة نجيب الريحانى.

ونظراً لعدم موافقة أصحاب الفرق، على استخدام أوركسترا لعزف وتوزيع موسيقى الأعمال المسرحية، كما طب سيد درويش.

فقد قرر سيد درويش، أن يشكل فرقة مسرحية متكاملة، يتحمل بنفسه مسئولياتها الفنية والمالية مع الأستاذ عمر وصفى، كمسئول عن النواحى التمثيلية، حتى يتمكن من تحقيق ذاته الفنية.

وكانت أوبريت «شهرزاد» الذى عهد الشيخ سيد درويش بأزجالها إلى توأم روحه الوطنى، الثائر السكندرى المولد، «بيرم التونسى»: لتبدأ أول علاقة له بالمسرح الغنائى.

بيرم التونسى وسيد درويش والمسرح الغنائى

كان بيرم يتابع ما تقدمه الفرق المختلفة على مسارحها، وكان يوجه النقد الشديد إلى كل ما يمثله نجيب الريحانى، بسبب هبوط المستوى اللفظى فى الحوار، وفى بعض الأغانى، وكانت المنافسة الشديدة بين الفرق لاسترضاء الجمهور، الذى يستهويه الترويح عن النفس، من عناء الكبت السياسى والاقتصادى والاجتماعى، سبب فى اتجاه القائمين على الفرق لتبرير هذا الهبوط.

وكانت الألحان الموضوعة بواسطة سيد درويش، لها نصيب من هجوم بيرم التونسى، لما كانت تتضمنه بعض الأغانى، من مثل تلك الألفاظ وانتشارها.

إلا أن بيرم كان يتابع، أدوار وألحان وأغانى سيد درويش، وحضر بيرم إحدى السهرات، التى كان سيد درويش يغنى فيها، ولم يعد بيرم إلى منزله، بل ذهب للقاء سيد درويش..

ويقول بيرم: « **كل ما فى الأمر، أننا نظرنا عن قرب فى عيون بعض، لقد أحسست كأنما تفجر فى روحى شىء، لقد أحسسنا، بأننا عرفنا بعضاً معرفة وثيقة، منذ عهد طويل، وكم كنت فى حاجة شديدة لأن أعرفه، وعشنا سوياً فترة، كانت أحلى السنين فى حياتى** ».

كانت الفترة الأولى من تلك المعرفة الوثيقة، هى التى أسند فيها سيد درويش إلى بيرم التونسى، كتابة ونظم خمسة عشر موقفاً فى أوبريت « شهرزاد » والتى سمياها فى البداية « شهوزاد »، إشارة إلى شهوات العائلة الحاكمة، إلا أنه نتيجة لاعتراض الرقابة على الاسم، تم تعديله إلى « شهرزاد »، وكان إسناد سيد درويش مسئولية أزجال تلك الرواية، التى كانت تعد باكورة أعمال فرقة سيد درويش إلى بيرم التونسى، والذى وضع فيها سيد درويش كافة الإمكانيات التى يمتلكها، لدليل ثابت، لا يحتاج إلى برهان آخر، على إيمان

سيد درويش، بوطنية وثورية وعبقرية بيرم التونسى، التى توافقت مع وطنية وثورية وعبقرية سيد درويش، فكان ثمرة هذا اللقاء، إحدى الدرر المشعة فى جبين المسرح الغنائى المصرى.

ولنترك بيرم التونسى، يحدثنا بألفاظه، عن هذا العمل.

«كان عليَّ أن أنظم خمسة عشر لحناً فى رواية «شهرزاد» لفرقة سيد درويش، والذى اعتبر نفسه فى ميدانه، الذى يحلو له الركوض فيه، والذى يسمح له بإظهار قوته الجبارة، وفى مواقعها المختلفة، ولا يتصور غيرى وغيره، إننا سكندريان، لكل منا من المشاكلة والعناد، ما يخيف الآخر، ويجعله يحسب حساب صاحبه، وأشعر أن سيد درويش، قد رد علىَّ أبلغ رد، فى ألحانه التى وضعها لتلك الرواية، بل أشعر أنه انتقم لنفسه، أبلغ انتقام، وأدب من اتهمه، أحسن تأديب، بدون أن يحتج إلى جريدة وقلم.

ويعلم الله أن الوقت الذى قضيته فى العمل معه، كان عبارة عن جلاد ونزال، فلم أقدم له من الأوزان إلا كل غريب مستعصٍ، لم يركب عليه لحن من قبل، وكنت أنظم اللحن الواحد فى عدة أيام، بينما الزجل العادى، لا يكلفنى إلا ساعات قليلة.

وكان سيد درويش من جهته، يقابلنى بالمثل، فلا يقبل على اللحن، إلا بعد أن يستعد له فى أسعد ساعات صفائه، ويعود عليه بالتنقيح والتغيير، ثم يعلنه ويسجله بالنوتة».

كانت رواية «شهرزاد» مثلاً بديعاً للموسيقى الكلاسيكية، التى لم تطرق الأذن الشرقية، لذلك لم تلتقطها أسماع العامة فى الشوارع، وتغنيها كغيرها من الألحان الخفيفة الشائعة، إلا أنها تغنى فى الحفلات الراقية، بواسطة الهواة الذين يجيدونها.

وفى هذه الرواية «لحن» وقف سيد درويش يعالجه مدة طويلة، حتى سلس له، واستطاع نقله إلى عالم النغمات، وهو لحن زفوا العروسة للعريس.. إلخ.

«وقد ضاق بى سيد درويش ذرعاً، وثبت لديه أننى أتعمد معاكسته، ولكنه كان أشد مراساً وأقوى شكيمة، وكنت أعتقد أننى قدمت له فى هذا اللحن، قطعة من الفولاز المسبوك، ولكنه نفخ، فإذا بها قد طارت شعاعًا من عليين».

الموضوعات التى تناولها بيرم فى المسرح الغنائى

كان للظروف القاسية، التى مرت ببيرم فى فترة منفاه، بعد انتهائه من تأليف ألحان رواية «شهرزاد»، والتى لم يمر بها فنان مصرى، لا من قبل ولا من بعد، أثر كبير فى مجالات تأليفه للمسرح الغنائى، حيث كانت الفترة التى أمضاها فى منفاه للمرة الثانية، وبعد وفاة الشيخ سيد درويش، هى الفترة التى اضمحل فيها المسرح الغنائى، بكل ما يمثله من جماعية ووحدة، حيث عادت الأغنية أسيرة للفردية، التى تعتبر معتقلا للفن فى الحفلات الخاصة، فى قصور الأمراء والباشوات والأعيان.

وما استتبع ذلك من تغير فى المناخ السياسى، بعد عودة الزعيم سعد زغلول من المنفى وتوليه المناصب، وانعكاس ذلك على الرؤية الشخصية لزعماء ثورة ١٩١٩ لقادة الثورة من الفنانين، خاصة المناوئين للأسرة الحاكمة، وعلى رأسهم «بيرم التونسى»، حتى وصل الأمر بالزعيم سعد زغلول، إلى إنهاء مقابلته مع بيرم التونسى فى باريس، بمجرد ما علم، بأن بيرم، هو الذى عاب فى الذات السلطانية.

كذلك موقف الزعيم مصطفى النحاس بباريس، قبل سفره لانجلترا لتوقيع معاهدة، حيث حدد لبيرم التونسى موعداً لمقابلته، ولمجرد علم الزعيم مصطفى النحاس، أن بيرم قد نفى لطعنه الملك فاروق فى مولده، أسرع بإبلاغ السلطات

الفرنسية، بأن شخصا يدعى محمود بيرم التونسى، ينوى اغتياله، فى نفس الموعد السابق تحديده للمقابلة، وفعلاً تم القبض على بيرم التونسى وحقق معه، ثم أفرج عنه إلا أنه فصل من عمله.

كل ذلك، أدى ببيرم التونسى إلى الاتجاه لمواضيع بعيدة عن السياسة، فقام بنظم مواقف مسرحية «ليلة من ألف ليلة»، مستوحاه من ليالى ألف ليلة وليلة الأسطورة، وكذلك مسرحية «عقيلة»، ومسرحية «قسمت» لعزيز عيد وفاطمة رشدى حين قابلاه بفرنسا.

لما عاد بيرم التونسى من منفاه للمرة الثانية، ساومته الحكومة على أن يبعد بموضوعاته عن الشعب وآماله، وأرغم على الصمت، لا سياسة، لا بذاءة، لا سخرية، لا حياة فى دفء الفن الحر، لأن وطنية بيرم الملتهبة: تجعله ينقد فى سخرية، وتلك السخرية عنصر أصيل فى الفن الشعبى، ويصل إلى كافة أفراد الشعب، لأنه منظوم بلغة الشعب، ولم يكن بيرم التونسى مستعداً، لمواصلة الجوع وهو فى أرض الوطن، وحوله عائلة محطمة، يريد أن يرأب صدعها، بينما الإذاعة وشركات السينما تلح عليه وتفتح أبوابها، فأعاد بيع رواياته، مثل أوبريت «ليلة من ألف ليلة» «ويوم القيامة» التى مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، كذلك قام بتأليف «أوبريت عزيزة ويونس» مستوحاة من التراث الشعبى، كما قام بنظم رواية «سفينة الغجر» للمطربة ملك، وألف لها تمثيليات غنائية من فصل واحد مثل رواية «مايسة» وتميز بيرم فى تلك الحقبة، بالتأليف باللغة البدوية، التى برع فيها وأتقنها، خلال فترة تواجده فى المنفى بتونس.

حتى إن بيرم التونسى فى نهاية الأربعينيات، صرح بأنه محروم من لذة الفنان الذى يبدع فى فنه، بدافع من وجدانه وفيض شعوره.

إلا أنه تبقى أعمال بيرم التونسى فى أوبريت «شهرزاد» لسيد درويش، هى الركيزة الأساسية، لأعمال بيرم، فى المسرح الغنائى المصرى.

خصائص التأليف عند بيرم التونسى للمسرح الغنائى

لم يكن التأليف عند بيرم للمواقف المسرحية الغنائية، مجرد تأليف مركب تبعاً لموازين معينة وكفى، وإنما هى أداة تعبير عن واقع حى، عن أشياء أو أشخاص أو أحاسيس موجودة فعلاً، كان التأليف عنده، هو تحويل الكلمات بما تحمله من معانٍ، إلى صور معبرة عن الأحاسيس والقيم والأشخاص والأشياء، ولنستعرض أمثلة ذلك.

أنا المصرى كريم العنصرين	بنيت المجد بين الأهرامين
جدودي أنشأوا العلم العجيب	ومجرى النيل في الوادي الخصيب
لهم في الدنيا آلاف السنين	ويفنى الكون وهم موجودين
وأقولك على اللي خلانى	أفوت أهلى وأوطانى
حبيب أوهبتله روحى	لغيره لا أميل.. تانى

التعبير والاعتزاز بالمنشأ والأصل، والأشياء الرمزية الخالدة، واستمرار الحياة مع مجرى النيل، والوادى وما يمثله، ثم عظم الحضارة الخاصة بالجدود، واستمرارها حتى مع فناء الكون، ثم أحاسيس الحب والعاطفة.

كل تلك الصور فى خمسة أبيات، بما تضمنته من جوانب مختلفة، يعجز النثر أن يصل إليها، بمثل ذلك الإيجاز.

ثم لنر صورة أخرى، لحن الافتتاح فى أوبريت شهرزاد:

الجميع:

اليوم يومك يا جنود	ما تجعليش للروح ثمن
يوم المدافع والبرود	مالكيش غيره في الزمن

هيـــا اظهـــري عـــزم الأســـود | فـي وجــــه أعـــــداء الوطـن
عــــار على الجنود الجــــمـــود | إلا إذا لـفـــــــــــه الـكـفـن

زعبله:

على الســمــاء خلوا الهــجــوم | لـو كــــانت الأعــــدا النجـــوم
وزلــــــــزلــــــوا الأرض إذا | جــارت على الأرض الخــصـــوم

«يسمع صوت بورى فى الخارج (نفير)»

الجميع:

الـبــــــــــورى بـيـنـده لـك | اســــــمـع مـنـه الصـــــوت
بيــــقــــولـك فـــوت أهلك | واســـتـــهــــتـــر بالموت
أحــــيـــــينا ســـعــــداء | وأمــــتـنا شــــهـــــداء
أحــــيـــــينا ســـعــــداء | وأمــــتـنا شــــهـــــداء

(ينزل زعبله من أعلى التل معه حورية)

زعبله:

يا حــــيـــــاة الروح هل حــــالك حـــالى
تـذكــــــرين الوصل فى تلك الليــــــالى
هل يزور الطيف مـــيــــدان القــــتـــالِ
أم يحــــول العــــمــــر من دون الوصـــال
فـى رضـــــــــا الأوطـان إنـى لا أبـالـى
إنما الإقــــدام من شــــأن الرجـــــال

حورية:

سـر وعـد بالنصـر من مـولى الموالى
يا حـبـيـبنا سـار فى نيل المعـالى

الجميع:

هيـا بنا هيـا بنا نشـربه ونرقص كلنا
ونضـحكوا ونلعـبـوا ونقـوم نودع بعـضنا

زعبله:

إحنا الشـبـاب من طبـعنا نفـدى الوطن بروحنا

الجميع:

هيـا بنا هيـا بنا نشـربه ونرقص كلنا
ونضـحكوا ونلعـبـوا ونقـوم نودع بعـضنا

زعبله:

دَفْـع البـدل جـبن وكـسل
يعـر شـبـان عـصـرنا
نحـمى العـلا ونروح فـداك
فـى حب مـجـد بلادنا

الجميع:

هيـا بنا هيـا بنا نشـربه ونرقص كلنا
ونضـحكوا ونلعـبـوا ونقـوم نودع بعـضنا

(يسمع صوت بورى فى الخارج) (النفير)

الجميع:

البـــــــورى بـيـنـده لـك اســـــمع منـه الـصـــــوت

أحـــيـــــينا ســـعـــــداء وأمــــتـنـا شـــــهــــداء

بدأ اللحن بتحفيز الجنود للشهـدة فى سبيل الوطن، واستمر هذا الانفعال والأحاسيس الوطنية، حتى خلال تعبيره فى المشهد الغرامى، ثم النقد للظاهرة التى كانت متفشية فى المجتمع، وهى دفع البدل، لعدم الانخراط لتأدية الخدمة العسكرية، ثم العودة مرة أخرى، لتحفيز الجنود للشهادة والتضحية فى سبيل الوطن.

ثم صورة مختلفة تماماً عن الصورتين السابقتين، وهو لحن المؤامرة والذى كتبه بيرم التونسى بلغة الشام، ونسج خطوط المؤامرة بكل تفاصيلها، من شخصيات المتآمرين ودوافعهم، التى اتحدت، للتخلص من عريمهم المشترك زعبله، ثم مرحلة وضع الخطة، وتوزيع الأدوار، ثم اكتمال المؤامرة، بموافقة الرأس الحاكمة «الأميرة شهرزاد».

الميرشاه:

هـلا بـتـــضـلوا مـــعــــاى هون شـــريه

بدى أحكى لـكون قـــصـــة تاريخـــيـــه

ها الخـــاتون كـــان لهـــا جـــده أكـــوس منهـــا

إلهـا عـشيق كـان بتـحـبـه بقلبـهـا ودينهـا

ها الـزلمـه، كــــان مــــثلهـــا وهى مـــثلـه

زلمة قـــيـــافـــة بيليق لهـــا وهى بتليق له
وجـــهـــه كـــان منيح نطقـــه كـــان فـــصـــيح
مـــنـــيـــح.. مـــنـــيـــح.. مـــنـــيـــح

فـــضت من شـــأنه أوده / في آخـــر الدهليـــز هايدي
نص الليل بتـــــخش له / مـــا يعـرف شـو بتـعـمله له
وقت اللي بيـسـمع فـيـهـا / بســمع دبة أجـــريهـــا
أجـــــرتشن وأجــــرتون / هـيك خطوه خطوه خطوه
ليلة عم بيــســـتـنـاها / مـــثل عــوايده وياها
بلقى يا بوي عـــشـــر زلمات / في إيديهن عــشـــر طبنجـات
كـــان بده يفــتح مــعــه / جـــاته رصـــاصـــه بعين امـــه

يـــــــا بـــــــاى

هلا فـــهـــمـــتـــواها لقـــتله / بنـســـويهـــا بزعــــبله
المرشـــاه امـــسك أجـــريه / قـــمع الدولة يشـــد إيديه
قـــــره آدم أوغـلـى فـى المـصـــــران
(الخاتون تفاجئهم بدخولها)
الخاتون:
مـــا لكم يا رجـــاله واقـــفين / بتـعـــملوا مـــؤامـرة على مين
الغـــيـــظ على وجـــوهكم بايـن

الثلاثة:

دى فعل زعبله الخاين
خلانا نصبح متآمرين

الخاتون:

الليله نقتل زعبله — جزاء خيانته للدوله
والليلة بيكابد فيه — بايت يدلع في حوريه

الثلاثة:

إحنا الثلاثه خدامك — وحياة عظمتك ومقامك
لنجيب دماغه قدامك — ونعمله كبده نية

• ثم خاصية الفكاهة والسخرية، الناتجة من تقدير الموقف من زوايتين مختلفتين لنفس اللوحة، لحن زفوا العروسة للعريس.

الذى قال عنه بيرم إنه قطعة من الفولاذ المسبوك.

المجموعة:

زفوا العروسة للعريس الجميل — زينة العرسان
البدر يتمختر وجنبه تميل — وردة البستان

أحد الجوارى:

يارب تجعل في ليالى العود — طالع النجمين
واجعل سهامك في عيون الحسود — واحرس الاثنين

زعبله:

الليلة أتهنى واشوف في المنام	قدك المياس
وافرح ويسقيني كاسات المدام	خدك الغماز

حورية:

إنت ظهر نجم سعودك	وما الزمان عوض صبرى
الليله حلوه بوجودك	ما تنكتبش من عمرى

الجميع:

زفوا العروسة للعريس الجميل	زينة العرسان
البدر يتمختر وجنبه تميل	وردة البستان

زعبلة:

ممنون ومتشكر لكم	إنشاء الله عقبال عندكم
يالله بأه من فضلكم	خلينا نقعد وحدنا

الجميع: عايزنا نخرج كلنا؟

زعبله: .... عجايب أمال نصفكم.

الجميع: بلكى العروسة تقلبك وتشقلبك.

زعبله: ..... مش شغلكم.

الجميع:

بأه نلم بعضنا	في الليل ونتعب نفسنا

وتطردونا من هنا؟

زعبله: أمال تباتوا عندنا.

أمـــــــا أراذل كـلـكـم ما فـيش حـيـا في وشكم

الجميع:

طب مش حـانخـرج يا أمـيـر ولو نـبـات تحت السـرير

قـــــــرة آدم أو غـلـى أيفت وأنا أقف غـفـيـر

يا اخـونـنـا إيه الشـغـل ده هيـه الليـاقـه تكون كـده

يعنى النهـارده العـرس ده مـعـمـول لنا واللا لكم

الجميع:

معـمـول لكم.. مـعـمـول لنا أهـه فـرحـنـا كـلـنـا

والـرك كـلـه عـالـهـنـا

أحدهم: آنستنا.

الجميع: الله يحفظك.

غيره: شرفتنا.

الجميع: الله يسترك.

أحدهم: الليلة زاهية منوره.

زعبلة:

أمـا مـعـازيم مـسـخـره عـاملين لي زيطه وشـوشـره

وأنا فـاتحـهـا مـندره انجـروا داهيـه تـسـمـكـم

الجميع: طيب وإيه يعنى السبب؟

زعبلة:

يــــالــــلــــه بـــلاش قـــلــــة أدب

يالله اخــــرجــــوا يالله اخــــرجــــوا

الجميع: **طيب حانخرج**

زعبلة: اخرجوا.

ثم نأت إلى الصورة المبتكرة، وهى تجزئة النص إلى جزئين، الأول هو السؤال فى صيغة استفسارية تركت معلقة، والثانى جواب السؤال، وترك دون تلحين، ليؤدى بالإلقاء التمثيلى، فى التحام يصعب معه الفصل، ما بين الغناء والإلقاء التمثيلى.

الجميع والخاتون:

مــالك ياباش سنجق مــالك دا إيه يا عم اللى جــــرالك؟

حورية:

فى شــرع مــين يا إخــوانا يا هوه فى شــرع مــين دا يا ســيــادى؟

تــشــحـطـطوا جــوزي وتـاخـدوه وتـرجــــعــــوه بـالحــــالـه دي

الجميع:

مــالك يا باش سنجق مــالك دا إيه يا عــم اللى جــــرالك؟

(الجزء الغير مغنى)

خــرجت قــاصــد ضــرب النار والحــرب أعــرف حــركــاته

أتــوه ويرمــــــينى المقــــدار فــي وسـط راجـل ومــــــراتـه

الجميع باندهاش: في وسط راجل ومراته.

زعبلة:

راجـل ولـكـن نـدل لـئــــــيم	ولـه قــــره زيـه لـئــــيـمـــــه
دخلت احــيــيـــهم بســـلام	ردوا علي بشـــتـــيـمــــه
وطلعــولي عـــشـــر تنفـــار	مـقـسـمـينهم تقـسـيـمـه
عــشـــر كـــلاب جــعـــانين	وبيـــحـــسبـونى تعـشـيـمـه
وبيـحـسبـوا طرطورى كـمـان	فـبـاسكا شـوفي التـخـريمه
وتعـمـمـوا الواقـعـه وفـتـحـود	وســـيف أبـوكى البـــريمه

الجميع:

وقــــعت يـا باش سنجـق دار	وكـانت الـواقـعـه عظيـمـه
مـيت ألـف داهيـه عـالطرطور	مـا دامت الـصـحـه سليـمـه

ثم نجيء إلى اللحن، الذى وضع فيه بيرم التونسى، فلسفته فى الحياة، وأن الكل يحارب فى سبيل مصلحته، ثم يفصح عن حبه للوطن، وأمانيه فى الحرية فى ختام الرواية «شهرزاد».

الجميع:

الدنيـا مـا يدمش فـيـهـا	حـــــال م الأحــــــوال
أيـام تمـر وتـتـــغــــيـــر	دولــه ورجـــــــــــــال

قرة آدم:

قـــرة آدم ممـنـون مـــســـرور	مــعلوم علـشـــان رجع طرطور

الميرشاه:

وأنا البلم فَرّج همى | والله رجع لى خاتمى

قمع الدولة:

وأنا حوست واتجوزت | واتهندست وسبحت في قلب الطشت

يا حللى يا حللى يا حللى

مخمخ:

وأنا اللي طالع على الحديده | الله يبارك لكم سعيده

الجميع:

سعيده سعيده سعيده سعيده

زعبلة:

وأنا إيه بس اللي نابنى | بعد ما شوفت الهموم

غير علق قلت مقامى | شوفي تقطيع الهدوم

الخاتون:

المقام محفوظ دي كانت | بس غلطه تنصلح حقك عليَّه

أتمنى تعطى

زعبلة:

أنا أتمنى الساعه دي | ألقى نفسى في بلادى

هي أولى بجهادي | من محياك الجميل

إن سالت دموعى | وإلا هبت نار ضلوعى

كل ده طالب رجوعى   تانى للبر الأصيل

طول ما بحر النيل بيجرى   أنا لا أنزل عمرى

وأنا حكمت أي مصرى   احكمى عالمستحيل

الجميع:

ياللى حبى دى الشهامه   بالله سافر بالسلامه

شوف بلادك في مسره   إنت حر وهىً حره

ختام...

بيرم التونسى فى الميدان

كنت معتزما أن أكتب عن ـ بيرم التونسى فى الميزان ـ شأن الناقد عندما يتعرض لموضوع بالنقد والمقارنة والتحليل، ولكننى لم أجد فى بيرم ما يستحق أن يقوع فى ميزان، ليكون محل نقد أو موازنة، لأن بيرم ينفرد بمساوئ الصيغة دون محاسنها، فلا ينبغى لذلك المقارنة أو الترجيح.

ولهذا كتبت عن ـ بيرم التونسى فى الميدان ـ ولما كانت لفظة الميدان تحتمل من المعانى أكثر مما تحتمل من الحروف، فما زلت مشفقا من عرض بيرم فى هذا الميدان، لأننى أخشى أن يختلط عليه المعنى المقصود، فيظن نفسه وقد أصبح قائدا من قواد هذا الزمان، أو فارسا من فرسان سالف العصر والأوان.

وقد يظن عندما يعرض الناقد لأزجال بيرم، أن فى صناعته ما يستحق النقد، ولكننى أحب رغم هذا أن أكتب رأيى فى بيرم كرجل فرض نفسه على ميدان الشعر الغنائى، ولم يحاول أن يسترضيه، وأرجو أن أجد فى صدر بيرم الشخصى، ما يشجعنى على أن أصرح برأيى فى بيرم.. بائع الأغانى.

لقد كتب زملاء قبلى عن بيرم، مستعرضين سيئاته فى تاريخ الزجل، ولقد كانوا فى الحق مترفقين به، فرجل يرضعه ماء النيل ويغذيه واديه ويحنو عليه أهله، ثم لا يستحق أن يقول فيه ما قال لجدير به أن يلقى بنفسه من أعلى مكان من كوبرى قصر النيل قربانا وتكفيرا.. ثم ما أنجس القربان، وما أتعس التكفير.

وأنتقل من هذه الناحية الشاذة من خلق بيرم، إلى الناحية الفنية، لأننى

* المصدر: جريدة الراديو والبعكوكة التاريخ غير معلوم.

أخشى أن يتهمنى ـ كما اتهم غيرى ـ بمحاولة تجريحه وهدمه، لمجرد الهدم والتجريح، ولأننى أود من صميم قلبى، أن يجد بيرم من عنجهيته ـ الغير فنية ـ ثغرة للاستماع إلى النقد كتوجيه لا كهدم ولا ذم.

تعالوا معى إلى مثل بسيط من عقلية بيرم، الذى يحاول فى اللحن التاسع من مسرحية عزيزة ويونس، أن يغلب سلطان الحب على سلطان الواجب الوطنى فى قلب شخصية مثالية كشخصية يونس فيقول على لسانه:

سهمك فى قلبى يا عزيزه رمانى

خلانى بانسى واجبات أوطانى

والحب عند العقلاء ـ إذا اعتبرنا جنذية التصوير فى هذا البيت ـ أولى به أن يدفع إلى الحماس من أن يدفع عنه، ولكن لبيرم فى أزجاله شؤونا، قد يكون منها شأن اللخبطة الفنية.

وفى نفس الموطن يقول بيرم، هازئا بقواعد الفن واعتبارات المنطق السليم:

واللى يكون يكون

يا ام العيون فنون

ولعل بيرم قصد أن يقول ـ ياام الجمون فنون ـ ثم جاءت هكذا خطأ فى الكتابة لأن كلمة ـ الجنون فنون ـ تحمل من المعنى مالا تحمله هذه العيون.. التى هى فنون.

ومزاج بيرم يميل إلى الألفاظ الحادة، غير الشاعرية، تلك التى يمجها السمع والذوق، خصوصا إذا قيلت فى معنى شاعرى وفى معرض الغناء كقوله:

على كده أصبحت رأمسيت

وشافونى وقالوا اتجنيت

ولا يكتفى بيرم بهذا التصوير ـ الشوارعى ـ ولكنه ـ يستغفل ـ الجمهور ببضعة من ـ المرصوصات ـ دون اعتبار لدقة الوزن أو جمال المعنى، إذ يقول فى أحسن أغنية ـ رصها :

دى البوسه اللى حلفت يمينك

لاخدها من وسط جبينك

ففى الشطرة الأولى من البيت لا يحتاج الكسر إلى إشارة، كما أن معنى العجز الثانى هو معنى ـ خط يمينك ـ سواء بسواء، وهو ما يسمى ـ عمى التصور ـ الذى يقف بالناظم عند حدود معينة من التخيل، فيقول ـ خط يمينك.. اللى انت رسمته وخطيته..؟

ثم هو قد كرر كلمة ـ يمينك ـ فى الصدرين الأول والثانى فى مقام لا ينصرف الى الجناس ولا يعينه.

ولا تخلو ـ مرصوصات ـ بيرم من الخطأ، سواء كان فنيّاً أو موضوعيّاً، ذلك الخطأ الذى لم تسلم منه ـ ملحمة محمد على الكبير ـ حيث يقول فيها:

وليه القاضى والوالى

يجيبهم بابنا العالى

وأى طفل يستطيع أن يقول لك، أن العجز.. لا ينسجم مع الصدر، فى ميزان واحد، وحركاتهما تختلف، وكان الأحرى بأخينا بيرم أن يقول مثلاً:

وليه القاضى والوالى

ييجوا لنا من الباب العالى

ولو أردت أن أعدد أخطاء بيرم، لما أمكننى أن أنتهى، ومع ذلك فبيرم يعتبر نفسه فريد عصره، ولعله بذلك يفسر قوله على لسان الآنسة سلامه ـ

سلام الله على الأغنام.

إن بيرم ـ غلبان ـ وقد أحجمت من قبل عن أن أزيد البقرة سكينا، ولكن أخانا بيرم لا يعترف بفضيلة التواضع، فهو غلبان.. ومقاوح.

أما إذا أصر بيرم على أن ينتسب للشعر الغنائى، فسأرجو منه أولا ألا يكون بائع أغانٍ، وألا يطفف فى الوزن، وألا يحتسب جيبه، قبل أن يحتسب وجه فنه ورضاء ربه، وبعد هذا فلينزلْ إلى الميدان، لنرى إن كان للفن فى تكوينه مكان.

■ ■ ■

إلى مجهول الاسم والتاريخ والهوية والعنوان
يسامحك ويرحمك الله

ليتك كنت حيا، ترى الرد عليك، فى صورة قلائد الجوهر، وباقات الريحان، التى طوق بها هؤلاء الأعلام الكبار، والأدباء العظماء، والشعراء الفخام، والعلماء الكرام، جيد هذا العلم.

الذى نريد أن يجود الزمان، بواحد من مثله، ولو كل مائة عام.

القارئ الكريم.. اقرأ الكتاب مرة أخرى.. من أوله.

المراجع

طه عبد الرءوف سعد

رئيس أقسام مراجعة التحرير ـ الأسبق

مؤسسة روز اليوسف ـ الصحفية



خاتمة

كانت قدرة بيرم التونسى، فيما ألفه من ألحان للمسرح الغنائى، متفهماً تفهماً كاملاً، لدور المسرح الغنائى، فى إدارة الصراع، وبُعد الحياة فى شخصيات المسرحية، وإعطاء الحوار الغنائى والغناء الجماعى الدور الرئيسى، مع تجسيم الفكرة بالصورة، اقتناعاً منه بما للصورة من تأثير أبلغ وأعمق فى نفس المستمع والمشاهِد، وأن الصورة أعلق بالذهن والذاكرة، من الطرق الأخرى فى الشرح والتعليل بالحوار.

كذلك كان من تأليفه للألحان، يرسم لوحة متكاملة العناصر والملامح والأبعاد، فيها المتباين فى أغوار الشخصيات، ودوافعها التى يعبر الموقف عنها.

وستظل النصوص التى وصفها بيرم التونسى، فى المواقف المختلفة فى «أوبريت شهرزاد» دفقة من دفقات الثورية والوطنية والعاطفية، والإحساس بالحرية، وركنا أساسيا، فى التأليف للمسرح الغنائى، يُحْذَى حذوه، ويبقى متألقاً شاهداً بعبقرية محمود بيرم التونسى.

■ ■ ■

المراجــع

١ ـ محمود بيرم التونسى «فى المنفى» حياته وآثاره ـ للأستاذ الدكتور محمد صالح الجابرى ١٩٨٧م.

٢ ـ فنان الشعب سيد درويش ـ مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيد درويش.

٣ ـ فنان الشعب محمود بيرم التونسى ـ أحمد يوسف أحمد ١٩٦٢م.

٤ ـ الأعمال الكاملة لبيرم ـ إصدار الهيئة العامة للكتاب ١٩٤٨م.

٥ ـ إلى أبى سيد درويش بقلم حسن درويش ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م.

٦ ـ بيرم رائد الزجل ـ دراسة تحليلية بقلم الأستاذ ميلاد واصف ١٩٦١م.

٧ ـ مقالات لبيرم التونسى فى المجالات الفنية المختلفة ١٩٤٨م.

فهرس المحتويات

